

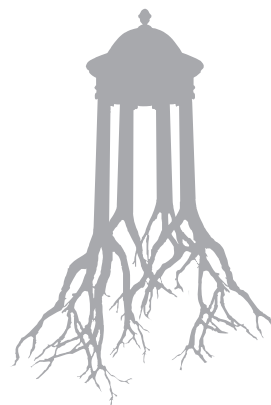
UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH

→ **UPCGRAU**

Historia del arte y de la arquitectura moderna (1851-1933) →

Carolina B. García
Antonio Pizza





UNIVERSITAT POLITÈCNICA
DE CATALUNYA
BARCELONATECH



iniciativa
digital politècnica
Publicacions Acadèmiques de la UPC

→ **UPCGRAU**

Historia del arte y de la arquitectura moderna (1851-1933) →

Del Crystal Palace a la Ciudad Funcional

Carolina B. García
Antonio Pizza

Primera edición: mayo de 2015

Introducción general y apartados temáticos: Antonio Pizza.

Selección antológica, bibliografía y documentación iconográfica: los autores.

Edición: Carolina B. García.

Soporte documental: Laura Tur, Meritxell Torné.

Fotografía de la cubierta: Charles Louis Ferdinand Dutert, Victor Contamin, *Galería de las máquinas*, París, 1889. En: Giedion, S. *Building in France, building in iron, building in ferroconcrete*. Santa Monica, [CA]: The Getty Center Publication Programs, 1995, p.138.

© Los autores, 2015

© Iniciativa Digital Politècnica, 2015
Oficina de Publicacions Acadèmiques Digitals de la UPC
Jordi Girona 31,
Edifici Torre Girona, Planta 1, 08034 Barcelona
Tel.: 934 015 885
www.upc.edu/idp
E-mail: info.idp@upc.edu

DL: B-13760-2015

ISBN: 978-84-9880-493-5

ISBN obra completa: 978-84-9880-504-8

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista en la ley.



Índice general

Teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna.....	7
Arte y arquitectura frente a un mundo mecanizado	
1. Cambios técnicos y renovación de los lenguajes	22
2. Nuevos planteamientos teóricos	48
3. Desarrollos urbanos y arquitectónicos en la España finisecular	80
Transformación de las ciudades de fin de siglo en metrópolis	
4. Industrialización y soteriología en el Londres howardiano.....	104
5. París, capital del siglo XIX	132
6. La crisis de las formas en la Viena imperial	162
7. Un crisol de conflictos: el Berlín expresionista	220
8. Arquitectura y ciudad en los Estados Unidos	280
Las vanguardias y la construcción del futuro	
9. Movimientos artísticos y realidad metropolitana	334
10. Suprematismo y constructivismo en Rusia	364
11. Abstracción formal y nuevas estilizaciones arquitectónicas	386
Figuras del orden y arquitecturas sin vanguardia	
12. Un arte “realista” y mágico	412
13. Clasicismos en el tiempo de lo moderno	438
14. Italia y España hacia 1930.....	472
La proclamación de la arquitectura moderna	
15. Entre la ciudad funcional y la ciudad de los “objetos”	510
Bibliografía general	556
Créditos de imágenes.....	569
Índice onomástico	571
Índice de contenidos	583





Teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna

Entendida como totalidad, la Historia se nos escapa, y entendida como intersección de secuencias parece un caos similar a la agitación de una gran metrópoli vista desde el avión. El historiador no se siente en absoluto ansioso por saber si la agitación en cuestión tiende hacia alguna dirección, si hay una ley o si se da una evolución. Está bien claro que esta ley no sería de hecho la clave del todo: descubrir que un tren se dirige hacia Órleans no resume ni explica todo aquello que pueden hacer los viajeros en el interior de los vagones.

(Paul Veyne, 1971)

El temario que aquí se presenta marca ciertos itinerarios y procede a una deliberada parcelación, ofreciendo agrupaciones de argumentos que se valoran necesariamente a la luz de una *controlada* arbitrariedad. Para introducir las líneas maestras de nuestro programa académico, adelantamos que el concepto de historia, útil como referente de dicha elección, no es otro que el de "historia crítica": por lo tanto, nuestra historia quiere ser el desarrollo de *una* versión del mundo, potencialmente en condiciones de desembrollar los capciosos engranajes de lo real. Una historia, pues, destinada a *des-velar* problemas, no a pacificarlos; apta para desacralizar los *ídolos* convencionales, sin aferrarse a falaces pretensiones de verdades exclusivas.

La historia, en la carrera de Arquitectura, debería servir para reconocer el campo de las ideas proyectuales que han llevado y llevan a la transformación de nuestro contexto ambiental, más que para ensartar las piezas en una reconstrucción de los hechos polarizada linealmente hacia las positivities del presente. La clase de narración histórica que proponemos, en resumen, no *justifica* nada; no puede ser garantía de legitimidad de ninguna intervención contemporánea, ni otorgar un sempiterno visto bueno. Sencillamente, configura un territorio de conocimiento en el que la inteligencia crítica construye su versión de los hechos, empleando métodos verificables con criterios de verosimilitud, sin aspirar, a pesar de ello, a imponer una univocidad interpretativa.



Nada más alejado de una historia *operativa* (en el sentido de que la conciencia del pasado *no* debe sugerir las razones teóricas y formales de un proyecto de futuro), ni, obviamente, de una historia académica, si por ello entendemos la sucesión lineal de acontecimientos descritos como eslabones –ordenados progresivamente– de un destino hacia el cual la realidad se dirige teleológicamente.

Únicamente el hecho de *problematizar* las inquietudes surgidas de las cuestiones enunciadas, los estímulos provocados por la confrontación de los factores en juego, el uso activo y decidido de una inteligencia que se ocupe de descifrar y componer hipótesis de lectura de la realidad, puede constituir el auténtico valor *didáctico* de tal asignatura.

Conviene proveer al alumno del mayor número de potencialidades cognoscitivas, de modo que él mismo pueda desmontar los eventos examinados según sus componentes estructurales, reconociendo lo aleatorio de la historia frente a la presunción de una validez incuestionada, normalmente sostenida por los espiritualismos trascendentales. Debería abrirse, en fin, la proficua perspectiva de poder discernir y juzgar entre la malla tupida de los acontecimientos, más allá de la aceptación pasiva de una descripción inerte.

Por otra parte, la historia del arte y de la arquitectura, considerada como cerrada especialización temática, en nuestra opinión, no tiene razón de ser. De hecho, si resulta cierto que existen producciones arquitectónicas –tal como se dan realizaciones literarias, artísticas, teatrales–, el campo de gestación de dichos productos (cuanto más acá queda del universo de las reificaciones) pertenece a un ámbito necesariamente interactivo y difícilmente *disciplinable*. Allí donde las ideas se forjan, se entrelazan, se oponen dialécticamente, no puede subsistir una discriminación sectorial. Un artista que pinta su propia visión de la ciudad y un arquitecto que proyecta una parte de la misma para edificarla, pese a las diferencias verificables entre los estatutos de sus respectivas actuaciones, están re-componiendo un pensamiento crítico que pasa a formar parte de elaboraciones ideales perfectamente relacionables entre ellas. Las opiniones que los mismos expresan respecto al fenómeno “ciudad” constituyen así un lugar efectivo de investigación y enfrentamiento, signo tangible de una comunión de objetivos intelectuales.

Muchas veces se ha subrayado que el arte es una actividad marcadamente urbana; no solo porque en algunas de sus manifestaciones aparece vinculada a aquella burguesía culta y liberal que en la historia ha sido una realidad social intrínsecamente ligada a la aparición de determinados núcleos ciudadanos, sino porque la misma ciudad en algunos momentos históricos se ha destacado, literalmente, como una obra de arte. Y por “ciudad” entendemos una entidad cuyo ámbito de influencia es difícilmente cuantificable, más aún si nos remitimos a las características asumidas por este fenómeno de organización de la vida comunitaria hacia el final del siglo XIX. Por otra parte, la consistencia de sus condicionamientos no es representada de forma exhaustiva por cuanto se percibe físicamente:

“Por ciudad no debe entenderse solo un trazado regular dentro de un recinto, una distribución ordenada de funciones públicas y privadas, un conjunto de edificios representativos y utilitarios. Igual que el espacio arquitectónico, con el cual por otra parte se identifica, el espacio urbano tiene sus interiores; son espacio urbano el pórtico de la basílica, el patio y los soportales del palacio



público, el interior de la iglesia. También son espacio urbano los ambientes de las casas privadas, el retablo del altar de la iglesia, el amueblamiento del dormitorio o del comedor, y los vestidos o los adornos con que las personas se mueven e interpretan su papel en la dimensión escénica de la ciudad. Son espacio urbano, no menos visual por ser mnemónico-imaginario, también las extensiones de la influencia de la ciudad más allá de sus muros [...]” (Argan, 1984, trad. cast.: p. 44)

En concreto, la ciudad de fin de siglo se encuentra en una fase de irreversible metropolización, y encontramos en ella todas las ambigüedades prolíficas que caracterizan los momentos de transición: en ambientes urbanos como los de Londres, París, Viena, Berlín, San Petersburgo, Moscú, Chicago, Nueva York, sujetos a imponentes metamorfosis urbanístico-arquitectónicas, destaca la riqueza de las relaciones entre lo viejo y lo nuevo, en un contexto en el que los signos del pasado conviven con proyecciones, a veces temerarias, hacia el futuro.

En efecto, es en las grandes ciudades del siglo XIX y XX donde influirán de manera contundente los vertiginosos procesos de cambio en curso: los descubrimientos de la física, la industrialización de los procesos productivos, el deterioro de la naturaleza, las nuevas formas de la lucha de clases, los repentinos incrementos demográficos con el correlativo fenómeno de la urbanización, el desarrollo de los medios de comunicación de masas provocan en el hombre tradicional una situación de imaginable desorientación, a causa del profundo sentido de extrañamiento generado por un mundo en que –retomando la famosa afirmación de Marx, citada por Marshall Berman “[...] *all that is solid melts into air*”.

Se trata, en síntesis, de dibujar el paisaje propio de la que, en términos genéricos, se puede definir como la experiencia *moderna*:

“[...] un paisaje constelado de máquinas a vapor, fábricas automatizadas, vías de ferrocarriles, nuevas y amplias zonas industriales; de hormigueantes ciudades surgidas en el espacio de una noche, a menudo con consecuencias terribles para el hombre; de periódicos, telégrafos y otros medios de comunicación de masas [...]; de un mercado mundial en continua expansión, que engloba todo, capaz del crecimiento más espectacular, más capaz también de aportar ruina y devastaciones terribles.” (Berman, 1985; trad. cast.: p. 25)

Un panorama en el cual lo único cierto parece ser... la incertidumbre; una suerte de caos totalizante, en el cual el esfuerzo de inteligibilidad constituido por la empresa artístico-arquitectónica permanecerá indisolublemente ligado a una matriz urbana. Diversos estudios han insistido en este aspecto, enfatizando el nexo semántico entre contexto metropolitano y productos del mundo de la representación: desde los trabajos de Timothy James Clark (1985) sobre Manet y el París del Segundo Imperio y los de Carl Emil Schorske sobre la Viena *fin de siècle*, hasta aquellos más generales de Edward Timms y David Kelley (1985), o de Donald J. Olsen (1986).

En definitiva, aquello que parece ya un signo ineludible de la actualidad es el cumplimiento de los destinos, individuales o colectivos, en la ciudad; una ciudad que (como Berlín, por ejemplo) violenta al personaje de Franz Biberkopf en la novela de Alfred Döblin (*Berlin Alexanderplatz*; 1929), lo tiraniza, determina inequívocamente su existencia, cual nueva divinidad omnipotente; y que luego



es la ciudad admirablemente descrita por Robert Musil en el *incipit* de su *Der Mann ohne Eigenschaften* (1923-1931), la cual, si bien representa a Viena en una jornada de agosto de 1913, puede también asumirse como arquetipo urbano de la época:

“No se debe rendir tributo al simple nombre de la ciudad. Como toda metrópoli, estaba sometida a riesgos y contingencias, a progresos, avances y retrocesos, a inmensos letargos, a colisión de cosas y asuntos, a grandes movimientos rítmicos y al eterno desequilibrio y dislocación de todo ritmo, y semejaba una burbuja que bulle en un recipiente con edificios, leyes, decretos y tradiciones históricas.” (Musil, 1923-1931; trad. cast., p. 12)

En tal ambiente existencial se afianzará una compartida experiencia de escepticismo con respecto a los modos tradicionales de organización del saber y de las mismas formas de vida. Estas ciudades, por lo tanto, se convertirán en el crisol de intelectuales que, desde diferentes ámbitos, promoverán la llamada “cultura de la crisis” y, sobre todo, constituirán el lugar privilegiado de origen de las propuestas de las vanguardias históricas, con todo su patrimonio de lucha y ruptura respecto a las normas comúnmente aceptadas.

Y será precisamente en los años del cambio de siglo cuando se constate por muchas partes un agotamiento de las viejas modalidades expresivas que, antes que generar renovadas formulaciones, condenará a la afasia a muchos autores, como ilustra emblemáticamente la conocida *Ein Brief* de Hugo von Hofmannsthal (1902), o la propia actividad profesional de un arquitecto altamente representativo de tal clima como Adolf Loos.

La crítica radical de las estructuras tradicionales, sin embargo, constituirá el punto de arranque de experiencias artísticas completamente originales: las propuestas de Arthur Rimbaud o Stéphane Mallarmé –y también las de Marcel Duchamp, Vladimir Tatlin o Gerrit Rietveld– serán esmerados y solícitos testimonios del nuevo papel asumido por el artista, visto ya no como actor conformista ligado a la perpetuación de valores indiscutidos, sino como fundamental innovador lingüístico. La obra deviene así el momento neurálgico de aplicación de un principio *constructivo* (ocasión precipua en la cual un sistema expresivo explicita sus propias razones), mientras el usuario se transforma en activo intérprete de la semántica de tales empresas.

En efecto, muchas de las realizaciones de este período, desde la literatura hasta el arte, desde la poesía hasta la arquitectura, hablan de una necesidad: la de la subversión de los códigos preexistentes, de la urgencia por parte del mundo de la representación de registrar la disolución de los viejos valores en un mundo en el cual han entrado en profunda crisis los estatutos anteriores del conocimiento, mientras al arte se le exige responder a tales conmociones mediante lógicas totalmente nuevas.

Por otro lado, que la arquitectura moderna sea el fruto de una gradual e inarrestable *urbanización* de las condiciones de vida nos parece un discurso casi, diríamos, *objetivo*; cualquier aproximación a temas como el “estilo internacional”, la “*machine à habiter*”, la estandarización de requisitos funcionales, y así sucesivamente, no puede ser leído más que como consecuencia de razones estructurales que sobredeterminan el contexto ineludiblemente urbano de tales



manifestaciones: la primera de todas, la industrialización, que en los últimos dos siglos ha ligado su desarrollo al nacimiento y crecimiento, a veces hipertrófico, de los centros habitados, sobre todo en Europa y en los Estados Unidos.

Un mundo, pues, sujeto a grandes cambios que influyen sobre la percepción de dos parámetros esenciales para la organización de la vida como son el tiempo y el espacio, favoreciendo enlaces o sugerencias recíprocas. James Joyce intentaba simular una técnica cinematográfica –el montaje– en su *Ulysses* (1922); los futuristas, por otra parte, desde Filippo Tommaso Marinetti hasta Umberto Boccioni y Antonio Sant’Elia, celebraban las técnicas modernas e intentaban incorporar empáticamente en su trabajo el estremecimiento de la modernidad, mientras muchos poetas y pintores se dejaban guiar por la “simultaneidad” como respuesta a la contemporaneidad de las experiencias favorecidas por los nuevos medios de comunicación. Y, entre éstos, basta solo pensar en la decisiva invención del teléfono, tan apto para demoler el abismo de las distancias:

“Los teléfonos penetran en todos los lugares y los tornan profanos: por esto de ninguna manera se encuentran en las iglesias”. (Kern, 1983; trad. it.: p. 402)

Así, mientras el aeroplano perforaba la bóveda del cielo al mismo tiempo que infringía las barreras espacio-temporales, modificando el concepto de fronteras nacionales, los cubistas hacían estallar el objeto, multiplicando sus perspectivas y analizando su existencia temporal en un espacio tendente a sobrepasar su congénita naturaleza estática, anulando la convencional jerarquía entre primer plano y fondo. Y ¿cómo referirse a la utilización, por parte de Le Corbusier, de la notoria *promenade architecturale* en sus villas de la década de 1920, si no remitiéndose a la voluntad de experimentar una original interacción espacio-temporal en el interior de un enclave arquitectónico?

La complejidad de las cuestiones afrontadas, y su ineludible conexión, nos induce por tanto a emplear una definición más pertinente: la de *espacio histórico*; es decir, nos referimos aquí a una formación cultural delimitada (creación del historiador, por supuesto), que reconoce su propia semántica precisamente en la recíproca relación entre diferentes variables, que distingue un sector de experiencias donde se confunden las más diversas ascendencias. Esta conceptualización del espacio histórico necesariamente traspasa los límites estrechos de las disciplinas, para indagar entre los significados que una determinada época produce a partir de sus instancias más apremiantes.

Sin embargo, tal estrategia de contaminación no implica en absoluto el desconocimiento de las propiedades de las técnicas operativas: constituye únicamente la ratificación del ineludible intercambio de conocimientos, previo a la cristalización de peculiares posturas conceptuales; un terreno de contactos e influencias activas que hallarán luego un carácter específico en cada recorrido disciplinar.

De este modo, la historia del arte y de la arquitectura no puede desvincularse de una historia general del pensamiento artístico-arquitectónico, que llega a formalizarse al amparo de ciertas condiciones generales que le otorgan sentido:



“La obra de arte no está nunca sola, es siempre una relación. Para comenzar: al menos una relación con otra obra de arte. Una obra sola en el mundo no sería ni siquiera entendida como producción humana, sino mirada con reverencia u horror, como magia, como tabú, como obra de Dios o de un brujo, no del hombre. Y hemos padecido ya mucho el mito de los artistas divinos, y divínimos, en lugar de simplemente humanos. Es, pues, el sentido de apertura que da necesidad a la respuesta crítica. Respuesta que no implica solamente el nexo entre obra y obras, sino entre obra y mundo, sociedad, economía, religión, política y todo cuanto ocurra”. (Longhi en Boschetto, 1973; p. 16)

Realizar una obra de arte no significa en absoluto aislarse en una hipotética actitud contemplativa, sino participar activamente de la vida social, en los específicos momentos de la producción, la distribución y la fruición; por otra parte, comprender que el factor estético es solo uno de los detonantes del arte –al cual es necesario añadir otras variables que, en su conjunto, constituyen su historicidad– significa aproximarse especulativamente a la genealogía de la obra, a su destino y a sus complejas funciones.

Los cruces, las influencias mutuas, los intercambios –conscientes e inconscientes– crean una casuística realmente amplia de episodios reseñables: es evidente, por ejemplo, cómo las teorías de Henry Van de Velde y todo lo que solemos denominar *Art Nouveau* (un arte moderno que unificó en cierto sentido las capitales europeas de fin de siglo, de Bruselas a París, de Viena a Glasgow) quedaron profundamente marcadas por el pensamiento socialista de William Morris y, al mismo tiempo, por las teorías de la *Einfühlung*; así como las interpretaciones que André Breton hace de Sigmund Freud son básicas para contextualizar las teorías de la producción automática y del surrealismo.

Incluso si la arquitectura se presenta bajo los rasgos de una entidad física, tridimensional, debemos dar ya por descontactado que una historia de la arquitectura, más allá de relacionarse con el carácter empírico de sus sujetos –edificios, barrios, zonas urbanas, parques...–, pertenece a un conjunto de determinantes no inmediatamente manifiestos, aunque sí cruciales para la definición del objeto: desde las teorías proyectuales a las lógicas de la planificación territorial, desde los métodos escogidos de representación gráfica a la organización de las obras y las técnicas constructivas.

Por lo tanto, sería bastante irracional separar a la arquitectura de otras artes visuales (pintura, escultura, escenografía, decoración) que concurren con ella para configurar y cualificar el espacio. Son aspectos destacados que están ya totalmente asimilados, dado que la ruptura definitiva de un supuesto enclaustramiento semántico del objeto analizado ha devenido patrimonio de los historiadores de las últimas generaciones:

“Para comprender plenamente los grandes almacenes Carson Pirie Scott de Chicago, debemos saber algo de la empresa capitalista americana de finales del siglo diecinueve, de la filosofía del consumismo y de la ética de los negocios, de la historia urbana de Chicago desde el incendio de 1871, de la financiación colectiva y el valor del suelo, del origen de los grandes almacenes como concepto nuevo en la arquitectura comercial, del ascensor y de la historia de la construcción de los primeros rascacielos con estructura de acero”. (Kostof, 1985; trad. cast.: p. 23)



El presente curso se remite, pues, al período que todavía denominamos, si bien “por antonomasia”, como el tiempo de lo moderno. De hecho, en esta ocasión no parece útil discutir sobre las connotaciones de tal atributo que, exactamente por su ambigüedad, preferimos aceptar casi únicamente por convención. Comenzado a usarse hacia el fin del siglo XVI en oposición a la cultura medieval, este término apareció siempre, en diferentes contextos, más o menos como sinónimo de nuevo:

“Cada época tiene una idea diferente de lo que hay que entender históricamente por ‘moderno’. En el siglo XVIII, a los arquitectos del Renacimiento se les llamaba modernos para distinguirlos de los de la Antigüedad. Hoy se entiende por arquitectura moderna la que es peculiar de nuestro siglo, aunque todos los estudios recientes sobre este tema reconocen que sus orígenes se remontan a épocas anteriores, sin ponerse de acuerdo en cual sea exactamente el comienzo”. (Collins, 1956; trad. cast.: p. 9)

Se trata de una categoría que, históricamente, es imposible definir de manera unívoca; para algunos la modernidad se inicia con Descartes, para otros con la Ilustración, para otros con las revoluciones burguesas de 1848 y con las transformaciones en el mundo de la cultura literaria introducidas por Gustav Flaubert y Charles Baudelaire. Todos, sin embargo, suelen hacer hincapié en un entorno en el cual entró en crisis la estabilidad taxonómica del pensamiento ilustrado –su indiscutida fe en una razón ordenadora–, dando lugar a sistemas culturales heterogéneos, que comenzarán a convivir en una irremediable contraposición. En general, el universo referencial de la modernidad se distingue por la asunción de que el mundo no puede ser traducido a un único lenguaje y que el conocimiento debe necesariamente dirigirse por caminos plurales, sometiendo la realidad a un relativismo epistemológico ya irreversible.

En el siglo XIX la acepción de “moderno” comenzó a revestirse de ciertas connotaciones progresistas, tal como se registra en el uso dado por John Ruskin en 1846 en la publicación de *Modern Painters*, en la cual Joseph Mallord William Turner era presentado como modelo de un artista “actual”, dotado de la sustancial cualidad de ser “*truth to nature*”.

Una modernidad que, no obstante, deviene una categorización resbaladiza, comprensiva de experiencias divergentes, tal y como se preocupó de esbozar Charles Baudelaire en su texto esencial *Le peintre de la vie moderne*, y del que aceptamos sin dudas la siguiente definición:

“[...] ese algo que se nos permitirá llamar la modernidad, porque no hay una palabra mejor para expresar la idea en cuestión”. (Baudelaire, 1863; trad. cast.: p. 91)

Según la definición de este último autor, el artista moderno será aquel que, intrínsecamente inspirado por motivos urbanos y embebido por la novedad del presente, será capaz de extraer del mundo provisorio y efímero que lo circunda motivos atemporales, logrando conciliar en su actividad interpretativa lo extremadamente cambiante y los valores perpetuos de la humanidad.

Con la entrada del siglo XX, la modernidad se mide en primer lugar a partir del impacto de las radicales transformaciones en curso en el mundo habitado y en las formas representativas, focalizando las profundas metamorfosis a las cuales



es sometida la vida individual y colectiva en las grandes ciudades. Temas que, por ejemplo, serán emblemáticamente tratados por personajes como Georg Simmel, Sigfried Kracauer o Walter Benjamin, según una acepción sociológico-filosófica.

Autores que, como subraya D. Frisby, afrontan tal originaria cosmología desarrollando su análisis no a partir de la sociedad entendida como institución unitaria, sino mediante una exploración casi impresionista de aquellos que son los fragmentos visibles, a veces infravalorados, de la realidad:

“La atención de Benjamin en el proyecto de los *Pasajes* se concentra sobre París en la mitad del siglo XIX, mientras Simmel se dedica a aquello que se puede llamar una sociología de los modos de experimentar la modernidad en el Berlín del final del siglo. Kracauer, por su parte, privilegia la Alemania de Weimar y en particular la ‘novísima Alemania’ (Los empleados) en Berlín en los años veinte y en los comienzos de los años treinta”. (Frisby, 1985; trad. cast.: p. 18).

En todo caso, nos parecería impropio cargar al término “moderno” de una semántica unidireccional y exclusiva; las razones de su uso deberían estar orientadas hacia una mayor penetración de los argumentos, sin condicionar su crítica y, menos aún, constituirse en una suerte de a priori interpretativo.

Sobre todo porque, como recuerda Benjamin:

“No ha habido época que no se haya sentido “moderna” en un sentido ex-céntrico, y que no haya creído encontrarse ante un abismo inminente. La conciencia desesperada y lúcida de hallarse en medio de una crisis decisiva es algo crónico en la humanidad. Todo tiempo aparece ante sí mismo como tiempo inexorablemente nuevo. La “modernidad”, sin embargo, es distinta en el preciso sentido en que lo son los distintos aspectos de un mismo caleidoscopio”. (Benjamin, 1982; trad. cast.: p. 560)

En el contexto tratado, por lo tanto, se evidencian aspectos inéditos de la experiencia: uno de los fenómenos con los cuales se confrontará la modernidad arquitectónica y urbanística será, por ejemplo, la *multitud*; o mejor, las relaciones individuo-masa en la gran ciudad. Dialéctica que explicita una típica angustia contemporánea, o sea, el aislamiento del individuo en medio de una aglomeración de hombres que ya no forman una comunidad.

Problemática esta que atraviesa la planificación urbana (comenzando por la fundamental creación de los bulevares en el París de la segunda mitad del siglo XIX), la arquitectura (las nuevas estructuras aptas para contener la multitud de los habitantes urbanos: pabellones expositivos, almacenes comerciales, estaciones de ferrocarriles), la poesía (Baudelaire, primero de todos, pero también Rainer Maria Rilke o Guillaume Apollinaire), la prosa (Edgar Allan Poe, Émile Zola, Charles Dickens, Nikolái Vasilievich Gogol, pero también Friedrich Engels), la pintura (en las restituciones opuestas ofrecidas por el impresionismo y el expresionismo), la sociología (de Ferdinand Tönnies a Max Weber), la filosofía (de Friedrich Nietzsche a Walter Benjamin). Inéditos ambientes cotidianos que inducen, a su vez, la aparición de específicas tipologías de habitante, entre las cuales destaca el *flâneur* que, además de ser la encarnación de una excentricidad, para



muchos constituirá también el arquetipo del sujeto creador durante estos años de fin de siglo.

Por otra parte, es evidente que, en términos proyectuales, se habla de ciudad cuando nos referimos a las intervenciones de Haussmann sobre París alrededor de 1860, cuando aludimos a la propuesta de “ciudad jardín” lanzada por Ebenezer Howard en 1898, a la prefiguración de *The White City* propuesta por Daniel Burnham en 1893 (y luego retomada en el Plano de Chicago de 1907), a las ideas contrapuestas de Camilo Sitte y Otto Wagner sobre la Viena imperial, al Le Corbusier de la *Ville Contemporaine* (1922) y del *Plan Voisin* (1925), hasta el Wright que se confrontará con *Broadacre City* a partir de 1931; pero también nos hablan de una operatividad tramada de vitales interacciones con el paisaje urbano múltiples iniciativas culturales de la época considerada: desde las amenazas pinturas impresionistas hasta la lacerante desadaptación de la iconografía expresionista; desde la literatura utópica morrisiana hasta la introspección de un universo fragmentario y descentrado en las novelas de Alfred Döblin, John Dos Passos, Andréi Belyi; desde la excitación empática de August Endell hasta el pesimismo hacia la civilización contemporánea de un Lewis Mumford, o hasta los visibles eslabones entre cultura literaria y proyectos de ciudad. Valga para todas la influencia de la novela *Travail* de Émile Zola (1901) sobre las propuestas de Tony Garnier para la ciudad industrial (1917).

De todos modos, es sabido que las interrelaciones entre literatura y arquitectura son diversas; ya con Honoré de Balzac, la “prosa del mundo” había devenido sujeto narrativo, mostrando cómo para recibir emociones no era necesario viajar hasta metas exóticas, sino que era mucho mejor quedarse en la ciudad, donde una vida cotidiana frenética se estaba transformando en *aventura*. Y para permanecer en la época examinada, asistimos a diversas concreciones de tales temáticas: se va así desde la ciudad visionaria de Alfred Kubin o Arthur Rimbaud, hasta la ciudad *mitopoiética* de Charles Baudelaire; desde la metrópolis asumida como modelo de organización del lenguaje de John Dos Passos o Alfred Döblin hasta la presencia concreta del *arquitecto* como personaje principal en la novela *Ginster* de Siegfried Kracauer (1928).

En este último caso, en un entorno marcado por la cultura weimariana, no solo el texto se articula desarmando el tejido tradicional de la narración, proyectado casi como un *collage* a lo John Heartfield y evidenciando un trabajo sintáctico que evoca las preferencias “geométricas” de la época, sino que a través de la palabra del protagonista reconocemos con precisión las facetas de la reflexión arquitectónica del momento. La obra, de hecho, se empapa de los humores de la época, y refleja la metamorfosis desde la impetuosidad expresionista hasta las congeladas composiciones *Neue Sachlichkeit*; y las declaraciones de Ginster asumen tonos explícitamente bauhausianos:

“A pesar de su actitud, Ginster no estaba contento de hacer de arquitecto. Cuanto más buscaba adecuarse a la profesión, tanto más se daba cuenta de que todo el encanto de las figuras diseñadas se esfumaba, apenas estas se transformaban en muros y tejas. En vez de hacer brotar edificios de extrañas y tortuosas formas, él habría preferido reducir a simples figuras todos los objetos útiles. Una de las más bellas experiencias que le fueron concedidas era la emergencia de extraños mundos lineales en los lugares menos pensados”. (Kracauer, 1963; trad. it.: p. 15-16)



Otras evidentes interrelaciones se establecen entre el campo del pensamiento arquitectónico y el mundo de la reflexión filosófica. Ludwig Wittgenstein afirma: "cuando construimos casas, hablamos y escribimos". Y nosotros podemos interpretar esta aseveración en su doble vertiente: por un lado, indica una afianzada complementariedad entre lenguaje verbal y operación proyectual; por otra, esta frase sanciona la estructura profundamente lingüística de la práctica constructiva, predisponiéndola como un sistema expresivo dotado de leyes propias de explicitación y de mecanismos distintivos de reificación.

La experiencia de *contaminación* entre las diferentes actividades de este importante intelectual vienés será por lo demás ejemplar: entre sus diversas ocupaciones, en 1926 proyectará una casa para su hermana (Casa Stonborough) que se destaca como un auténtico y verdadero "teorema filosófico". La arquitectura se certifica como *pensamiento* construido e implica un esfuerzo reflexivo que proyecta al autor más allá de cuestiones reeducativamente empíricas, mientras que la filosofía puede también utilizar la planta de una ciudad como su oportuna metáfora:

"Nuestro lenguaje se puede considerar como una ciudad antigua; un laberinto de calles y plazas, de casas viejas y nuevas, y de casas con construcciones añadidas en diversas épocas; y eso además, rodeado por muchos arrabales nuevos con calles rectas y regulares, y con casas uniformes". (Wittgenstein, 1953; trad. cat.: p. 18).

Se entiende que el lapso de años escogido (el que va de 1851 a los años treinta), evidencia una manifiesta densidad de propuestas hermenéuticas. Sabemos que la historia no se puede en absoluto segmentar como si de una tarta se tratase, por lo que cualquier partición debe tener en cuenta su intrínseca *provisionalidad* justificativa.

El punto de inicio es, pues, 1851 (el año de celebración de la Exposición Internacional de Londres, con la erección del famoso Palacio de Cristal de Joseph Paxton): por un lado, se adapta a decisiones "académicas"; por otro, sin embargo, nos parece una datación absolutamente apropiada y ponderada. Sin desear sobrecargar tal convención cronológica de valores agregados, es evidente cómo en torno a la mitad del siglo XIX se decantan una serie de factores estructurales y de modificaciones en los sistemas culturales que pueden muy bien conducirnos a retener este momento como punto de partida válido.

De hecho, son estos los años de consolidación de un pensamiento arquitectónico que, como respuesta a una industrialización arrolladora, intenta aprestar las reformas disciplinarias: desde John Ruskin hasta William Morris, de Gottfried Semper a Eugène Viollet-le-Duc, en un crisol en el cual se mezclan ímpetus moralistas, voluntades de renovación social, experimentalismos tecnológicos y reacciones modernizantes a las degeneraciones eclécticas del siglo XIX, la arquitectura aspira a identificar el camino de su salvación.

En el otro extremo, incluso aceptando el carácter aleatorio de un punto de llegada (1933, fecha de celebración del IV CIAM sobre "la ciudad funcional"), no se puede dejar de reconocer que se asiste en torno a esta fecha a cambios significativos: concluido el tiempo *heroico* de la modernidad asistimos a importantes mutaciones, indicativas de renovados planteamientos disciplinarios.



La crisis es percibida por doquier, implicando a la seguridad y confianza que se tenía en la razón occidental y en el saber fundado sobre las ciencias exactas, que habían establecido criterios de validación generalizables e indiscutidos. No es casual que el movimiento de vanguardia propio de una coyuntura en la cual parecen vacilar irreversiblemente las certezas preexistentes sea el surrealismo: un movimiento literario-artístico profundamente ligado a las investigaciones de Sigmund Freud, cuyo fundamental texto *El malestar en la cultura* había aparecido en 1929.

No se pueden ignorar, además, las transformaciones histórico-políticas que suceden en un breve arco temporal: en 1929 el crac de la Bolsa americana atesta un duro golpe a la mitología del desarrollo económico capitalista, provoca graves desastres económicos personales y colectivos, y conduce al coloso americano hacia las políticas del New Deal rooseveltiano. En 1929 se pone en marcha el Primer Plan Quinquenal en la URSS, que llevará poco a poco al país desde las esperanzas revolucionarias hacia los mefíticos tentáculos de la dictadura estalinista, aniquilando cualquier anhelo de vanguardia, ya sea en el terreno artístico como en el político. Un abismo separará efectivamente –y valga como uno de los posibles ejemplos– el pabellón de Konstantín Stepánovich Mélnikov de 1925 de su proyecto para el concurso del Ministerio de la Industria Pesada de 1934.

En Europa, donde ya hacía tiempo tiranizaba el régimen mussoliniano, la avanzada imparable del nazismo vencerá definitivamente la resistencia de la frágil utopía weimariana en 1933. Como respuesta, el arte y la arquitectura moderna ponen en marcha una especie de doble emigración: “física”, dado que muchos protagonistas volarán a ultramar; y “conceptual”, dado que las poéticas confiadas en los valores del progreso *moderno* conocerán un período de decisiva reconsideración.

En el primer caso, muchos exponentes de los movimientos europeos de vanguardia (Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Fernand Léger, Piet Mondrian, Georg Grosz, Lionel Feininger) se dirigirán hacia los Estados Unidos de América, así como el internacionalismo artístico-arquitectónico, particularmente ligado a la segunda Bauhaus: Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer, Josef Albers, László Moholy-Nagy.

En el segundo, mientras el arte parece asumir los resultados negativos de la historia reciente, tornando los impulsos racionales, progresistas y constructivos en “surrealismos”, “expresionismos abstractos” y diversas figuraciones de la catástrofe, la arquitectura emprende caminos correctivos respecto a los postulados precedentes: Le Corbusier dirige su indagación plástica más allá del purismo formal de la década de 1920, y encuentra en el ático Beistegui (1930-1931), en el plan Obus (1930) y en los planes para las ciudades sudamericanas (*Precisions*, 1930) nuevas vetas líricas e inéditas escalas de intervención; Alvar Aalto, con el Sanatorio Paimio (1929-1933), traza la dirección de lo que será su personal definición *orgánica* de una arquitectura que recoloca al hombre en el centro del interés, mientras Frank Lloyd Wright se retira al desierto en busca de una naturaleza salvaje e incontaminada (Ocatillo, 1929), al tiempo que comienza a dar forma a la utopía americana de su Broadacre City (1931-1935).



En todo caso, no se desea en absoluto establecer “sentidos únicos” en la lectura de los acontecimientos y, menos aún, establecer lógicas secuenciales que nos introduzcan en explicaciones unilaterales; más bien nos importa identificar una postura en la cual ciertos episodios adquieren relevancia y asignan significados a esta focalizada área de lo moderno.

“Así el problema de los orígenes es tratado no a través de las desafortunadas búsquedas de los primeros edificios verdaderamente modernos, sino a través de una más fructífera aproximación; se trata de trazar el modo en que elementos heredados de pensamiento se encuentran simultáneamente presentes en diversas mentes individuales durante los últimos años de siglo XIX y los primeros del siglo XX; por eso mismo, pues, fueron inventadas formas para expresar, al mismo tiempo, una revulsión contra el revivalismo superficial, y una confianza en las energías y significados de la vida moderna”. (Curtis, 1996; trad. cast.: p. 15).

Se trata, pues, de interpretar el espacio histórico no solamente como una red de significados intersecantes, sino también como un dispositivo estructuralmente polimorfo. Cualquier articulación de lo real deviene una mónada en la que encuentra sentido el “hecho”: un significado que se exhibe no por hallarse engarzado en una cadena gobernada por un principio superior, sino en la medida en que cualquier fenómeno histórico pueda explayar sus razones.

Si entonces la historia se convierte, metafóricamente, en una retícula plural de direcciones que se injertan, se superponen, se rehúyen, los puntos de condensación de dicha trama –allí donde la densidad del sistema deviene síntoma de la relevancia de lo acaecido– deben desenredarse y desmenuzarse para elucidar sus componentes constitutivos.

La historia es plural; las vías que conectan los nudos son dispersas, rizomáticas, con frecuencia irrecomponibles. La nuestra es, pues, una de las múltiples narraciones posibles; no más cierta que otras, en absoluto exclusiva y menos aún superior; es solamente una hipótesis de trabajo que deberá encontrar en su seno las justificaciones de su estructura, para proponerse como creíble comentario crítico del mundo de los hechos al que remite.

Resaltar el fenómeno ciudad como lugar de reflexión y actuación ha significado distinguir un ámbito de experiencias pluridisciplinarias en torno al cual se van articulando las diversas opciones de distintos intérpretes. Estos “intérpretes” no son únicamente los arquitectos o urbanistas, sino también los literatos, los artistas, los sociólogos, los filósofos...; los inevitables cruces entre tales lecturas constituyen el espesor conceptual de una dimensión histórica fijada, además, a partir de la preeminencia otorgada al aspecto *teórico*.

“Teorizar” significa examinar lo real y establecer un orden jerárquico entre las series de juicios que pueden aducirse; en cierto modo, se trata de “proyectar” una interpretación del mundo en que se vive. Se propone aquí un itinerario crítico que puede aspirar a configurar un suerte de historia de las reflexiones llevadas a cabo sobre el mundo del arte y de la arquitectura, en los modos en que se ha concretado: por supuesto, a través de los análisis de la obra realizada según las específicas identidades del arte y de la arquitectura, mas también a través de la consideración de los escritos teóricos de los propios autores, con incursiones,



allí donde sea necesario, en otros campos de la producción intelectual (literatura, estética, filosofía, sociología...).

Por dicha razón, si la ciudad como tema de reflexión ha facilitado la confluencia de personajes de índole extremadamente diversa, la voluntad de la teóresis nos ha hecho preferir aquellos arquitectos, e intelectuales en general, cuya trayectoria aparece cargada de intencionalidad.

En conclusión, han resultado operativos, en el mecanismo de elección de los argumentos, ciertos factores preferenciales: se han tomado en consideración cuantos (autores, movimientos, grupos...) han participado activamente en el plural debate crítico surgido durante aquellos años alrededor del fenómeno *metrópoli*; no solo implicándose en aquel mediante el uso de las potencialidades de cada una de las formas representativas, sino también desarrollando una comprometida actitud reflexiva, incluso por medio de la producción teórica.

Tal vez determinados personajes hayan sido impropriamente desestimados, pero convendrá valorar que tal efecto proviene también de otras motivaciones estrictamente coyunturales. En todo caso, nos parece más significativa, ante aquellos que no están presentes (considerando que un abanico realmente comprensivo de todas las posiciones es materialmente imposible), la absoluta pertinencia de cuantos entran a formar parte integrante de este recorrido histórico-crítico.

*

Este volumen es el fruto de una revisión, actualización e integración de diversos textos publicados con anterioridad. Han sido referencias básicas para la redacción actual: Antonio Piza, *Arte y arquitectura moderna. 1851-1933*, Edicions UPC, Barcelona 1999; y Antonio Piza, *La construcción del pasado*, Celeste ediciones, Madrid 2000.

La bibliografía reviste un carácter específico: se reseñan textos críticos, artículos, ensayos que han servido para estructurar nuestro recorrido didáctico y que han resultado fundamentales en nuestra investigación. Lejos de la presunción de querer llegar a compilar listados exhaustivos, nos ha parecido mucho más operativo efectuar una selección capaz de resaltar aquellas contribuciones que favorecen una mejor comprensión de las temáticas afrontadas.

En la selección de los textos (hasta un máximo por tema de 10 ítems) hemos querido señalar aquellos que están efectivamente disponibles en las bibliotecas locales; cuando existen, ofrecemos las versiones traducidas a lenguas más accesibles. Además, hemos prestado particular atención a estudios recientes, que pueden presentar interesantes actualizaciones de las cuestiones consideradas.

En cuanto a los fragmentos presentes en la selección antológica, se han destacado las voces de los protagonistas, a través de los documentos fundacionales de su tiempo: manifiestos, ensayos, reseñas y críticas literarias.

Finalmente, la selección iconográfica que abre cada uno de los capítulos reproduce los entornos urbanos estudiados a través de fotografías de época, dando prioridad a la captación y recepción de sus ambientes históricos.

Barcelona, septiembre 2014



**ARTE Y ARQUITECTURA FRENTE
A UN MUNDO MECANIZADO**



Cambios técnicos y renovación de los lenguajes



Las exposiciones mundiales transfiguran el valor de cambio de las mercancías; crean un ámbito en el cual su valor de uso pasa a un segundo plano; inauguran una fantasmagoría en la que el hombre entra para dejarse distraer.

Walter Benjamin

La Exposición tiende a fijar la visión del cosmos en el que el nuevo movimiento se desarrolla: del cosmos, tal como es visto en la era de la industria. La historia de la Exposición se constituye así en historia de la arquitectura del hierro y del cristal.

Hans Sedlmayr



Cambios técnicos y renovación de los lenguajes

El espectáculo de la mercancía en las exposiciones universales (1851-1900)

Palabras clave: revolución industrial, nuevas tecnologías, construcción en hierro, ingenieros, exposiciones universales, equipamientos industriales, publicidad.

Las exposiciones internacionales de la segunda mitad del siglo XIX celebran la llegada de la sociedad consumista, transformando al público en masa de potenciales compradores y a la ciudad, en mercancía disponible para las más provechosas adquisiciones.

Su carácter experimental e innovador –en el uso de los materiales y de las configuraciones arquitectónicas– no hace sino confirmar la proyección profética de sus postulados.

La presencia en muchas exposiciones universales de un punto de vista elevado, que permite abarcar con la vista la ciudad antigua (la galería transitable de la Rotonde en Viena, 1873; la Torre Eiffel en París, 1889; la Ferris Wheel en Chicago, 1893), desentraña el carácter laberíntico de la urbanización tradicional para ofrecer sugestivamente a las intenciones especulativas una ciudad planificable según formas ordenadas.

En el uso del “bien-ciudad”, la estrategia del embellecimiento se sustituye por la del reclamo, en tanto que la arquitectura tectónicamente consolidada de los materiales tradicionales es reemplazada por las siluetas transparentes de hierro y cristal.

Respecto a este diseño de progresiva modernización, la exposición de Chicago de 1893 (The White City) marcó el retorno a una arquitectura académica y convencional, destinada a la reconstrucción de la historia estilística de la que care-



cían los Estados Unidos y que, de todos modos, se revelaba necesaria como referente disciplinario de orientación.

La exposición americana aparece así, más que nunca, como un modelo fáctico para el futuro asentamiento urbano: no solo en la exhibición sin reparo de su valor de mercancía, sino fundamentalmente en la prefiguración de un universo formal ecléctico y pintoresco que, organizándose compositiva y tipológicamente, se transforma en indicación operativa para el resto de la ciudad.

Bibliografía

AA.VV., *Las Exposiciones Universales*, COAM, Madrid, 1986.

AA.VV., "Le grandi esposizioni nel mondo. 1851-1900", en *Quaderni Di*, n. 5, Nápoles, 1988.

AA.VV., *Paris et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937*. Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, París, 2008.

Allwood, J., *The great exhibitions*, Studio Vista, Londres, 1977.

Battisti, E., "Del Palacio de Paxton a la primera guerra mundial" en *CAU*, Barcelona, n. 60, 1979.

Briggs, A., *Iron Bridge to Cristal Palace. Impact Images of the Industrial Revolution*, Thames and Hudson, Londres, 1979.

Canogar, D., *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*, Julio Ollero Ed., Madrid, 1992.

Hamon, Ph., *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle*, Libr. J. Corti, París, 1989. (trad. it.: *Esposizioni. Letteratura nel XIX secolo*, CLUEB, Bolonia, 1995).

Kohlmaier, G.; Von Sartory, B., *Das Glashaus. Ein Bautypus des 19 Jahrhundertel*, Prestel-Verlag, Múnich, 1981. (trad. ingl.: *House of Glass. A nineteenth-Century Building Type*, The MIT Press, Cambridge Mass.-Londres, 1991).

Schroeder-Gudehus, B., *Les fastes du progrès. La Guide des Expositions Universelles. 1851-1992*, Flammarion, París, 1992.

AA.VV., LES ARTISTES CONTRE LA TOUR EIFFEL, 1887

En: "Los artistas contra la torre Eiffel, carta pública dirigida al Sr. Alphand, comisario de la Exposición", *Le Temps*, 14 de febrero de 1887. Seguida de la respuesta de Gustav Eiffel en *Le Monde* (1887). Traducción de José Manuel Ramos González para <http://www.iesxunqueiral.com/maupassant>.

Nosotros, escritores, pintores, escultores, arquitectos, apasionados aficionados por la belleza de París hasta ahora intacta, venimos a protestar con todas nuestras fuerzas, con toda nuestra indignación, en nombre del gusto francés anónimo, en nombre del arte y de la historia francesa amenazadas, contra la erección en pleno corazón de nues-



tra capital, de la inútil y monstruosa Torre Eiffel, a la que la picaresca pública, a menudo poseedora de sentido común y espíritu de justicia, ya ha bautizado con el nombre de Torre de Babel.

Sin caer en la exaltación del chauvinismo, tenemos el derecho de proclamar alzando la voz que París es la ciudad sin rival en el mundo. Por encima de sus calles, de sus amplios bulevares, a lo largo de sus admirables avenidas, en mitad de sus magníficos paseos, surgen los más nobles monumentos que el género humano haya creado.

El alma de Francia, creadora de obras maestras, resplandeció entre esta floración augusta de las piedras de Italia, Alemania, Flandes, tan orgullosas, y con razón, de su legado artístico, pero no poseen nada que sea comparable a las nuestras y desde todos los rincones del universo, París ha atraído la curiosidad y la admiración.

¿Vamos a permitir profanar todo eso?

¿La ciudad de París va a relacionar los más antiguos edificios barrocos con las mercantiles imaginaciones de un constructor de máquinas, para afearse irreparablemente y deshonorarse?

Pues la Torre Eiffel, que incluso la capitalista América no querría, es sin dudar ¡la deshonra de París! Todo el mundo lo sabe, todo el mundo lo dice, todos se afligen profundamente, y nosotros no somos más que un débil eco de la opinión universal y legítimamente alarmada.

Cuando los extranjeros vengán a visitar nuestra Exposición, exclamarán asombrados: “¡Cómo! ¿Es este el horror que los franceses han encontrado para darnos una idea de su gusto tan halagado?” Tendrán razón burlándose de nosotros, porque el París de los sublimes góticos, el París de Jean Goujon, de Germain Pilon, de Puget, de Rude, de Barye, etc., se habrá convertido en el París del Sr. Eiffel.

Para hacerse una idea de lo que adelantamos, basta además imaginarse una torre vertiginosamente ridícula dominando París, así como una negra y gran chimenea de una fábrica, aplastante con su enorme masa. Notre Dame, La Sainte-Chapelle, la torre Saint-Jacques, el Louvre, la cúpula de los Inválidos, el Arco del Triunfo, todos nuestros monumentos humillados, toda nuestra arquitectura venida a menos, desapareciendo entre ese sueño asombroso. Y durante veinte años veremos alargarse sobre toda la ciudad, todavía estremecida por el genio de tantos siglos, como una mancha de tinta, la odiosa sombra de la odiosa columna de hierro forjado.

Son ustedes, los que tanto aman París, los que la han embellecido y protegido contra las devastaciones administrativas y el vandalismo de las empresas industriales, a quienes corresponde el honor de defenderla una vez más.

Nosotros llamamos su atención para pleitear por la causa de París, sabiendo que dispensarán en ello toda su energía, toda la elocuencia que debe inspirar a un artista la belleza del amor, lo que es grande y lo que es justo... Y si nuestro grito de alarma no es oído, si nuestras razones no son escuchadas, si París se obstina en la idea de deshonrar París, al menos ustedes y nosotros habremos hecho escuchar una protesta que honra.

Fdo., entre otros:

Guy de Maupassant, Charles Gounod, Victorien Sardou, Charles Garnier, François Coppée, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, William Bouguereau, Alexandre Dumas (hijo), Ernest Meissonnier, Joris-Karl Huysmans y Paul Verlaine.



Respuesta de Gustave Eiffel

¿Cuáles son los motivos que aducen los artistas para protestar contra la erección de la torre? ¡Qué es inútil y monstruosa! Hablaremos de la inutilidad enseguida. Nos ocuparemos de momento del mérito estético sobre el que los artistas son en particular más competentes.

Me gustaría saber sobre qué fundamentan su juicio. Pues, dense cuenta, señores, que esta torre nadie la ha visto y nadie podrá decir lo que será antes de que esté construida. Solamente se la conoce hasta ahora por un simple dibujo geométrico; pero sea quien sea el que haya publicado cien ejemplares, ¿acaso se aprecia con competencia el efecto general artístico de un monumento basándose en un simple dibujo, cuando ese monumento sea de las dimensiones ya concretas y definitivas?

Y cuando la torre haya sido construida y sea mirada como algo bello e interesante, ¿los artistas no lamentarán el haber tomado partido tan rápido y tan a la ligera haciendo esta campaña? Que esperen a haberla visto para hacerse una idea precisa y poder juzgarla.

Les diría todo lo que pienso y todas mis esperanzas. Creo, a mi vez, que la torre tendrá su belleza propia. Porque nosotros somos ingenieros, ¿creen ustedes que la belleza no nos preocupa en nuestras construcciones y que incluso al mismo tiempo que hacemos algo sólido y perdurable no nos esforzamos por hacerlo elegante? ¿Es que las auténticas condiciones de la fuerza no son siempre compatibles con las condiciones secretas de la armonía? El primer principio de la estética arquitectónica es que las líneas esenciales de un monumento estén determinadas por la perfecta adecuación a su destino.

Ahora bien, ¿cuál es la condición que yo he tenido en cuenta en lo relativo a la torre? La resistencia al viento. ¡Pues bien! Pretendo que las curvas de los cuatro pilares de la torre del monumento tales como el cálculo las ha determinado, sean los que partiendo de un enorme e inusitada distancia entre ellos, vayan alzándose hasta la cima. Darán una gran impresión de fuerza y belleza; pues traducirán a las miradas la audacia de la concepción en su conjunto, del mismo modo que los numerosos vacíos presentes en los propios elementos de la construcción acusarán fuertemente la constante preocupación de no entregarse inútilmente a las violencias de las tormentas en las superficies peligrosas para la estabilidad del edificio.

La torre será el edificio más alto que jamás hayan elevado los hombres. ¿No será pues grandioso también a su manera? ¿Y por qué lo que es admirable en Egipto se convertiría odioso y ridículo en París? Por mucho que lo intento, confieso que no lo entiendo. La protesta dice que la torre va a aplastar con su gran masa a Notre Dame, la Santa Capilla, la torre Saint-Jacques, el Louvre, la cúpula de los Inválidos, el Arco del Triunfo, todos nuestros monumentos. ¡Cuántas cosas a la vez! Realmente me resulta gracioso. Cuando se quiere admirar Notre-Dame, uno va a verla desde el atrio. ¿En qué afectó la torre desde el Champs de Mars la curiosa localización del atrio de Notre-Dame?, ¿quién no la verá? Además esa es una de las ideas más falsas, aunque más extendidas, incluso entre los artistas, consistente en creer que un edificio elevado aplasta las construcciones de su alrededor.

Fíjense si el edificio de la Ópera no parece más aplastado por las casas del vecindario que no ella quien las aplasta. Vayan al Pont de l'Etoile, y porque el Arco del Triunfo es grande, las casas de la plaza no les parecerán más pequeñas. Al contrario, las casas parecen tener la altura que realmente tienen, es decir, más o menos quince metros, y es necesario un esfuerzo de espíritu para persuadirse de que el Arco del Triunfo mide cuarenta y cinco, es decir, tres veces más.

Queda la cuestión de la utilidad. Aquí, puesto que abandonamos el dominio artístico, me estará permitido oponer la opinión de los artistas a la del público.



No creo en absoluto dar muestras de vanidad diciendo que proyecto alguno jamás ha sido tan popular; tengo a diario la prueba de que no hay en París personas, por humildes que sean, que no la conozcan y se interesen por ella. Incluso en el extranjero, cuando debo viajar, estoy asombrado de la repercusión que ha tenido.

En cuanto a los sabios, los verdaderos jueces de la cuestión de la utilidad, puedo decir que son unánimes.

No solamente la torre promete interesantes observaciones para la astronomía, la meteorología y la física, no solamente permitirá en tiempos de guerra tener a París constantemente comunicado con el resto de Francia, pero al mismo tiempo será la prueba deslumbradora de los progresos realizados en este siglo por el arte de los ingenieros. Es solamente en nuestra época, en estos últimos años, cuando se podían realizar los cálculos con la suficiente seguridad y trabajar el hierro con bastante precisión para soñar en una tan gigantesca empresa.

¿Acaso no supone nada para la gloria de París que este resumen de la ciencia contemporánea sea erigido entre sus muros?



La recuperación estructuralista del gótico: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc

Palabras clave: racionalismo, recuperación del gótico, nacionalismo, restauración, sistemas constructivos, estilo.

Las críticas a las operaciones de reconstrucción de la urbe parisina, puestas en marcha a través de los proyectos dirigidos por el barón Haussmann, se dejan influir, entre otras cosas, por una recuperación “operativa” de la historia.

Viollet-le-Duc introduce, por una parte, instancias disciplinarias tendentes a la modernización de los instrumentos de intervención proyectual y, por otra, refuerza el peso de un pasado “idealizado” como garantía de las estrategias contemporáneas.

Su interés va dirigido de manera privilegiada a desentrañar los correctos principios funcionales de las arquitecturas históricas, de forma que semejantes preceptos lleguen a incorporarse operativamente a las incertidumbres del presente. Son, pues, los axiomas epistemológicos de la antigüedad los que deben ser emulados, y no las formas estilísticas que, en cambio, conviene relegar en el archivo de las cosas ya superadas.

Por ello, la atención preferencial concedida al gótico no viene determinada por razones formales; la arquitectura de la edad media representa, para Viollet-le-Duc, un estadio de perfección alcanzado mediante el equilibrio “racional” entre programas, materiales y sistemas constructivos, y todo ello activamente participado por una sociedad “democrática”.

Una arquitectura auténtica, además de incorporar principios ya aceptados por la historia, debe saber adaptarse a los recursos de lo contemporáneo: es, pues, imprescindible adoptar nuevas técnicas y nuevas soluciones constructivas, como el uso del hierro o la aceptación consciente de todos los procedimientos mecánicos de que dispone el arquitecto.

Existe, en la concepción del autor, una ligazón estrecha entre la verdad y la belleza; si no todo aquello que es “verdadero” puede ser “bello”, lo “bello”, en cambio, no irá nunca desligado de una sinceridad expresiva de lo construido, de la perfecta correspondencia de función y forma, de su moralidad.

No obstante, frente a un perentorio mensaje de progreso en relación con el papel del pasado y de sus potenciales influencias sobre la actualidad artística, se delinea una actitud extrañamente contradictoria cada vez que el arquitecto debe operar: en el caso de la intervención sobre un hallazgo de la antigüedad, el objetivo será decididamente “reconstructivo”, a partir de una imagen “ideal” del monumento que, con frecuencia, puede resultar totalmente ajena al real y contingente testimonio del objeto considerado: “Restaurar un edificio no es cuidarlo, repararlo o rehacerlo. Es restablecerlo por completo a un estado que puede no haberse dado jamás”.



Bibliografía

- AA.VV., *Viollet-le-Duc*, A.D. Architecture Design Profile, Academy Editions, Londres, 1980.
- Bressani, M., "Notes on Viollet-le-Duc's Philosophy of History: Dialectics and Technology" en *Journal of The Society of Architectural Historians*, n. 4, diciembre, 1989.
- Hearn, M.F. (ed.), *The architectural theory of Viollet-Le-Duc: readings and commentary*, Massachusetts Institut of Tecnology, 1990.
- Hoffmann, D., "Frank Lloyd Wright and Viollet-le-Duc" en *Journal of The Society of Architectural Historians* n. 3, octubre, 1969.
- Moneo, R., Solà-Morales, I., *Apuntes sobre Pugin, Ruskin, Viollet-le-Duc*, ETSAB, Barcelona, 1975.
- Pevsner, N., "Ruskin and Viollet-le-Duc. Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture", en AA.VV., *Viollet-le-Duc*, A.D. Architecture Design Profile, Academy Editions, Londres, 1980.
- Tagliaventi, I., *Viollet-le-Duc e la cultura architettonica dei revivals*, Patrón, Bolonia, 1976.
- Viollet-le-Duc, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle (1854-1868)* (trad. it.: *L'architettura ragionata*, Jaca Book, Milán, 1981, 1990).
- Viollet-le-Duc, E., *Entretiens sur l'Architecture (1863-1872), Conversaciones sobre la Arquitectura*, vol. I y II, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España: CAM Caja Mediterráneo, Madrid, 2007.
- Viollet-le-Duc, E., *Histoire d'une maison (1873), Historia de una casa*, Abada Editores, Madrid, 2004.

Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, ENTRETIENS SUR L'ARCHITECTURE, 1863-1872

En: *Conversaciones sobre la Arquitectura*. Introducción: Francisco Jarauta; versión al castellano: Maurici Pla. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, Madrid, 2007, p. vol. I: 452-454, 475-476; p. vol. II: 55-57, 63, 66.

Décima Conversación

¿Será cierto que el siglo XIX está condenado a llegar a su fin sin haber poseído una arquitectura propia? Esta época tan fértil en descubrimientos, que está demostrando tanta fuerza vital, ¿solo dejará para la posteridad *pastiches* y obras híbridas, obras sin carácter, imposibles de clasificar? Esta esterilidad, ¿es una de las consecuencias inevitables del estado de nuestra sociedad? ¿Será cierto que depende de la influencia ejercida por una camarilla caduca de profesores? ¿Es posible que una camarilla, sea joven o vieja, pueda ejercer tanto poder en un medio lleno de tantas fuerzas vivas? Ciertamente no. Así pues, ¿por qué el siglo XIX no posee una arquitectura propia? Se construye por todas partes, y se construye mucho. Los millones se reparten a centenares por nuestras ciudades, y apenas podemos constatar algunas tentativas de una aplicación auténtica y práctica de los considerables medios de que disponemos.



Desde la revolución del siglo pasado hemos entrado en una fase de transición. Buscamos, acumulamos gran cantidad de materiales, hurgamos en el pasado, y nuestros recursos se han incrementado. Así pues, ¿qué es lo que nos falta para dar un cuerpo, una apariencia original a tantos elementos tan variados? ¿No será, sencillamente, un método? En la ciencia y en el arte la falta de método, tanto si estudiamos como si pretendemos poner en práctica los conocimientos adquiridos, no hace más que incrementar, junto con la riqueza, los estorbos y la confusión. La abundancia se convierte en una molestia. De todos modos, cualquier estado transitorio debe tener un final, debe dirigirse hacia un objetivo que solo podremos entrever el día en que, cansados de buscar entre un caos de ideas y materiales procedentes de todas partes, empecemos a distinguir ciertos principios en medio de todo este desorden, y empecemos a desarrollarlos y a aplicarlos con la ayuda de un método seguro. Esta es la tarea que nos ha tocado, la tarea a la que debemos entregarnos con obstinación, luchando contra los elementos deletéreos que surgen en todos los estados transitorios, al igual que surgen los miasmas en las sustancias en fermentación.

El arte está enfermo, y la arquitectura se está muriendo en el seno de la prosperidad, a pesar de la energía de los principios vitales. Se está muriendo a fuerza de excesos, unidos a un régimen que la debilita. Cuanto más se acumulan los conocimientos más fuerza y rectitud de juicio hacen falta para poder utilizarlos con provecho, más falta hace recurrir a unos principios estrictos. Según parece, la enfermedad que afecta al arte de la arquitectura existe desde hace muchos años, no se ha desarrollado de la noche a la mañana, podemos ver cómo ha ido progresando desde el siglo XVI hasta nuestros días: desde el día en que, tras un estudio muy superficial de la arquitectura de la Antigua Roma, cuyas apariencia se pretendió imitar, dejaron de preocuparse ante todo de la alianza de la forma con las necesidades y con los medios constructivos. Tras apartarse de la verdad, la arquitectura se extravió cada vez más por unos callejones sin salida. A principios de siglo, al intentar recuperar las formas de la Antigüedad sin preocuparse antes de analizar y desarrollar sus principios, no dejó que su decadencia se demorara ni un solo día. Luego, desprovista de aquellas luces que solo pueden ser proporcionadas por la razón, intentó regresar a la Edad Media y al Renacimiento. Al ensayar el empleo de ciertas formas sin analizarlas, sin recurrir a sus causas, y al fijarse tan solo en los efectos, la arquitectura se volvió *neogriega*, *neorromántica* o *neogótica*, y buscó su inspiración en las fantasías del siglo de Francisco I, en el estilo pomposo de Luis XIV, en la decadencia del siglo XVII. Cayó en manos de las modas, y ello hasta tal punto que en el seno de la *Académie des Beaux-Arts*, un feudo clásico según dicen, podía verse cómo surgían unos proyectos que presentaban las mezclas más extrañas de estilos, modas, épocas y medios, sin que en ningún caso dejaran entrever el más mínimo síntoma de originalidad. Y es que la originalidad solo es posible con la verdad, la originalidad no es más que una de las formas que adopta la verdad para salir a la luz. Y, por fortuna, dichas formas son infinitas. Así, por muchos esfuerzos que se hayan realizado últimamente para asociar tantos estilos y tantas influencias con el fin de satisfacer todas las fantasías de la época, lo más sorprendente de los monumentos modernos es su monotonía.

En arquitectura existen, si se me permite expresarme así, dos maneras necesarias de ser sincero. Hay que ser sincero con el programa, y hay que ser sincero con los procedimientos constructivos. Ser sincero con el programa significa cumplir exactamente y escrupulosamente las condiciones impuestas por una necesidad. Ser sincero con los procedimientos constructivos significa emplear los materiales de acuerdo con sus cualidades y sus propiedades. Lo que suelen considerarse como cuestiones puramente artísticas, a saber, la simetría y la forma aparente, no son más que condiciones secundarias si se las compara con estos dos principios dominantes.

[...]



Solo tendremos una arquitectura propia el día en que nos propongamos ser consecuentes de verdad, el día en que apreciemos las obras del pasado por su valor relativo y “acuñemos denominaciones lo bastante acabadas y revisiones lo bastante generales como para asegurarnos de que no nos olvidamos nada”, el día en que tengamos unas razones sólidas que oponer a las fantasías de los aficionados, puesto que al final la razón siempre es más poderosa.

Así pues, examinemos a fondo nuestros procedimientos, las formas habituales de nuestra arquitectura. Comparémoslos con los procedimientos y las formas de la arquitectura antigua, y veamos si no nos hemos extraviado, si no es necesario rehacerlo todo para encontrar esta arquitectura de nuestro tiempo que reclaman a gritos los mismos que nos quitan los únicos medios capaces de crearla.

En el pasado se adoptaron numerosos sistemas constructivos. Solo en nuestra época tenemos ferrocarriles, máquinas a vapor y unos medios con una energía y una potencia enormes. Así pues, ¿por qué tenemos que construir igual que en el siglo anterior, especialmente cuando se trata de mampostería? La Antigüedad y la Edad Media, que ciertamente no poseían en absoluto nuestros recursos materiales, fueron más atrevidas que nosotros, más creativas. ¿Por qué empezamos desde un nivel que nuestros predecesores ya superaron? ¿Por qué somos menos sutiles, menos ingeniosos? ¿Por qué rechazamos unos métodos que, desarrollados con la ayuda de los enérgicos medios que poseemos, podrían dar lugar a unas formas nuevas y generar un ahorro considerable en la forma de construir? ¿No es hora ya de dejar para los espíritus rezagados las discusiones pueriles sobre el valor relativo de los procedimientos que empleaban los arquitectos de la Antigüedad y de la Edad Media, del Renacimiento y de los tiempos modernos? ¿No es hora ya de aprovechar todos estos descubrimientos, de poner en práctica los distintos principios sin exclusiones y sin prejuicios, pero con la ayuda de un estudio atento y crítico? Mientras situamos el Partenón por debajo de la catedral de Reims, o la catedral de Reims por debajo del Partenón, la bella seguirá avanzando para nosotros, arquitectos encargados de construir para nuestro siglo, si no sabemos discernir en estas dos concepciones unos elementos que podrían aplicarse en nuestros días o si, aplicando unas preferencias exclusivas, rechazamos unos principios que fueron aceptados en ambos edificios, solo para complacer a esa camarilla o a aquella otra, unas camarillas que no preocupan al público y de cuya influencia nadie se acordará veinticinco años después.

Con toda seguridad, el estudio de los sistemas aceptados por los constructores de antaño es la auténtica manera de que nosotros mismos aprendamos a construir, pero hay que basar dicho estudio en algo más que en las láminas. Así, por ejemplo, podemos darnos cuenta de que en el principio estructural de las bóvedas de la Edad Media existen unos elementos excelentes que permiten una gran libertad de ejecución, una gran ligereza y al mismo tiempo una gran elasticidad. ¿Significa esto que si queremos utilizar los nuevos materiales que nos proporciona la industria, como la fundición de hierro o la chapa, basta con sustituir unos arcos de piedra por otros arcos de fundición o de chapa? No. Lo que podemos hacer es aplicar el principio y, una vez aplicado, puesto que hemos cambiado de material, la forma también deberá cambiar. En la *Conversación* anterior he explicado de qué modo era posible, por medio de un empleo limitado de la fundición, abovedar con mampostería una sala muy amplia sin tener que recurrir a los contrafuertes. Tenemos que desarrollar las distintas aplicaciones de los nuevos materiales y demostrar de qué modo, si mantenemos unos principios excelentes aceptados por los constructores antiguos, debemos estar preparados para modificar las formas estructurales. No hace falta repetir aquí lo que ya he dicho tantas veces acerca de las condiciones estructurales de la mampostería. Acepto que los lectores ya se han dado cuenta de que, con base en dos principios generales, solo existen dos tipos de estructura: la estructura pasiva, inerte, y la estructura en equilibrio. Ahora más que nunca estamos preparados para aceptar solamente la segunda, debido a la naturaleza de los materiales puestos en obra y debido también



a razones de economía, que cada día se vuelven más imperiosas. Los maestros de la Edad Media nos abrieron la vía, y ello representa evidentemente un progreso, a pesar de lo que digan algunos. Debemos ir detrás de este progreso.

En el orden de cosas de este mundo todo se complica cada vez más. El organismo de un hombre es más complicado que el de un batracio. Nuestro estado social es mucho menos sencillo que el de los griegos de tiempos de Pisístrato o el de los romanos de tiempos de Augusto. Nuestra vestimenta se compone de veinte o treinta partes, en vez de estar compuesta de tres o cuatro, como la de los antiguos. Y el bagaje científico de un sabio griego no podría llenar ni la cuarta parte del cerebro de un estudiante de ciencias de nuestra época. Por tanto es un poco ingenuo afirmar, hoy por hoy, que tenemos que construir del mismo modo que los griegos. En una civilización todo está íntimamente relacionado, y si la arquitectura entra en un estado de crisis muy lamentable y peligroso esto significa que no se ha pensado lo bastante en hacer que siga el movimiento intelectual y material de nuestro tiempo. Podemos intentar, si así lo deseamos, perpetuar o modificar unas formas que fueron aceptadas en el pasado, y doblegarlas del mejor modo posible a las necesidades del momento. En cualquier caso valdría la pena sacar el mejor provecho posible, y el más racional, a todo lo que nos ofrece nuestro tiempo y nuestros conocimientos. El estudio del pasado es necesario e indispensable, pero a condición de que deduzcamos de él unos principios más que unas formas.

Sustituir una columna de granito, de mármol o de piedra por un fuste de fundición de hierro no es malo en absoluto, pero habrá que convenir que no debe ser considerado como una innovación, como la introducción de un principio nuevo al sustituir un dintel de piedra o de madera por un dintel de hierro.

[...]

El lector debe saber que no pretendo ofrecer aquí algunos ejemplos de arquitecturas. En este momento no se trata de esto, sino de ofrecer tan solo unos medios que puedan ayudar a nuestros jóvenes colegas en su búsqueda de unos elementos estructurales nuevos. Me habría gustado recoger algunos ejemplos de monumentos existentes, contruidos según unas pautas realmente nuevas. A falta de los mismos, y con la intención de hacer entender el sentido en que debería dirigirse esta búsqueda, me veo obligado, muy a pesar mío, a ofrecer los resultados de mis propias meditaciones. Sé muy bien que las formas a que lleva la aplicación razonada de los procedimientos estructurales que nos proporciona nuestro tiempo no son en absoluto clásicas, que se apartan un poco de ciertas tradiciones muy valiosas. Ahora bien, si de buena fe queremos inaugurar la era de la nueva estructura, relacionada con los materiales, con los medios de ejecución, con las necesidades y con la tendencia moderna hacia una economía razonable, entonces habrá que decidirse a dejar un poco de lado las tradiciones griegas, las romanas o las del *grand siècle*, en el que se construía mal.

A los ingenieros que realizaron las locomotoras no se les ocurrió copiar el tiro de una diligencia. Por lo demás, parece que el arte no permanece anclado en ciertas formas y que es capaz, al igual que el pensamiento humano, de revestirse sin cesar de unas formas nuevas. Por otra parte, los monumentos no han sido hechos para ser vistos en proyección geométrica. Probablemente el efecto del monumento cuya sección y cuya planta acabo de mostrar no quedaría totalmente desprovisto de carácter. Al fin y al cabo no es más que una sala colocada encima de un paraguas. El programa no pide nada más.

Una vez más debemos estar bien convencidos de que la arquitectura solo podrá revestirse de unas formas nuevas si va a buscarlas a través de una aplicación rigurosa de una estructura nueva; de que revestir unas columnas de fundición con cilindros de ladrillo o con estucados, o bien embeber unos soportes de hierro dentro de una mampostería, por



ejemplo, todo esto no es el resultado de un esfuerzo de cálculo ni de imaginación, sino tan solo el empleo disimulado de un procedimiento. Ahora bien, ningún empleo disimulado de un procedimiento puede llevar a unas formas nuevas. Cuando los maestros laicos del siglo XIII encontraron un sistema estructural distinto de los que se venían empleando hasta entonces, no dieron a su arquitectura las formas que habían sido aceptadas por los arquitectos romanos o románicos sino que expresaron ingenuamente dicha estructura, y de ese modo supieron aplicar unas formas nuevas, con su fisonomía característica. Intentemos proceder con esta lógica, apropiémonos ingenuamente de los medios que nos proporciona nuestro tiempo, apliquémoslos sin que intervengan unas tradiciones que hoy por hoy ya no son viables, y solo entonces podremos inaugurar una nueva arquitectura. Si el hierro está destinado a ocupar un lugar importante en nuestras construcciones, estudiemos sus propiedades y utilicémoslas con sinceridad, con el mismo rigor de juicio que los maestros de todas las épocas han aplicado a sus obras.

En nuestras ciudades, la población urbana no encuentra por ninguna parte unos locales lo bastante espaciosos como para albergar ciertas asambleas. Por ejemplo, he podido ver en París como unas salas adecuadas para los conciertos populares no permitían la entrada en su recinto de la mitad de personas que querían entrar en él. El Palacio de la Industria o las estaciones de ferrocarril no son más que grandes salas vidriadas, de ningún modo son edificios cerrados, salubres, susceptibles de ser calefaccionados. Estas grandes salas no pueden tener la sonoridad conveniente en ciertas circunstancias. El aire entra en ellas por todas partes, y las superficies refrigerantes son considerables. Ahora bien, repito que los edificios de mampostería ofrecen unas ventajas que no pueden conseguirse solo con el hierro, la plancha y el vidrio. Si observamos los más grandes edificios romanos de mampostería podremos ver que en ellos no hay superficies vacías muy considerables.

La gran sala circular de las termas de Antonino Caracalla, en Roma, tiene un diámetro no superior a los 25 metros de cuerpo construido. La gran cúpula de la iglesia de Santa Sofía de Constantinopla solo mide 31 metros de cuerpo construido. La cúpula de San Pedro de Roma mide 10 metros más. Tras constatar el poderío de los medios empleados para obtener estos resultados, que todavía hoy nos parecen prodigiosos, nadie se sorprenderá si no nos atrevemos a recurrir a ellos, en vista del gasto enorme que ocasionan.

Si el hierro incorporado a las estructuras no nos permite rebasar estos límites con un ahorro claro, entonces es cierto que vamos por detrás de nuestros predecesores. En efecto, los maestros de la Edad Media, al igual que los del Renacimiento, se distinguían por su espíritu sutil, activo e investigador. He dicho espíritu investigador, puesto que esta es la cualidad que predomina en las obras legadas por los maestros antiguos. Dicha cualidad interviene en las estructuras de los edificios franceses de la Edad Media, y solo cesa de manifestarse cuando el material se niega a obedecer. Interviene en los tratados del Renacimiento. Y, si dejamos a un lado la imitación superficial de las formas de la Antigüedad a la que se acostumbraron los arquitectos de esta última época, éstos, en sus construcciones, en los métodos que empleaban, no se prestaban a dicha imitación. Sin necesidad de recurrir a los monumentos, tenemos una demostración de este hecho en las obras que nos han legado algunos de estos maestros, como Alberto Durer, Serlio, Philibert de l'Orme, etc. En cada página de sus obras vemos surgir una tentativa, un hecho nuevo y, al igual que sus predecesores, solo se detienen cuando el material les es absolutamente insuficiente. Hoy por hoy, ¿hemos alcanzado, o como mínimo buscado, este límite? Yo creo que no. En sus grandes obras para los puentes nuestros ingenieros han iniciado con resolución una nueva vía, pero nuestros arquitectos no han hecho más que aplicar tímidamente los nuevos medios a unas formas viejas. Se han ahorrado calcular, buscar, combinar, bajo pretexto de que estas búsquedas, estos cálculos y estas combinaciones son contrarios a las fórmulas que ellos se han fijado, y prefieren vivir de un pasado que



se hunde bajo sus pies y que también se los llevará a ellos en su caída final. En una sociedad donde todo se transforma con una rapidez prodigiosa, solo ellos, como si fuesen los sacerdotes de un dogma sagrado, niegan el movimiento a través de sus obras. La mayoría de ellos, incluso entre los más autorizados, se niegan a interrogarse sobre una parte considerable de aquellas búsquedas del pasado que podrían llevarnos a nuevos descubrimientos.

Y, sin embargo, este respeto por un supuesto dogma solo es, como máximo, un montón de prejuicios mantenidos durante apenas dos siglos entre el público. Y el público, que se lamenta sin cesar al ver como se construyen unos edificios que no se corresponden ni con sus necesidades ni con sus deseos, que reclama cosas nuevas, que piensa que lo están arruinando al construir unos edificios cuyo sentido no entiende, a veces incluso se enorgullece de un falso gusto clásico.

Sin embargo, ya es hora de pensar en el porvenir de nuestros arquitectos, de ponernos a investigar seriamente tal como hacían nuestros antepasados, y dejar de ver en el pasado unos esfuerzos que debemos aprovechar, que debemos analizar para ir más allá de los mismos. Ya es hora de pensar en el problema principal del ahorro en las estructuras, si no queremos ver muy pronto cómo el público, harto de pagar sin obtener nada que satisfaga plenamente sus necesidades, va a buscar a unos hombres indiferentes en materia de arte, aunque buenos constructores y calculadores según las épocas.



Hendrik Petrus Berlage y la escuela de Amsterdam

Palabras clave: urbanismo, racionalismo, monumentalidad, formas artísticas.

Para este autor holandés, en el surco trazado por la tradición, la disciplina proyectual debe expresar nuevos contenidos, respetando la inalienable continuidad histórica de sus prácticas. “Arquitectura” significará literalmente “composición”, es decir, contención del arbitrio en potencia presente en las diversas partes de la construcción, dentro de un orden y de unas medidas justificables.

Una controlada articulación volumétrica de los espacios conducirá, por consiguiente, a una configuración “expresiva”, excluyendo pues, por principio, toda retórica decorativa.

El explícito recurso al románico, como expresión de un estricto racionalismo estructural y de la esencialidad de las formas, se acopla al sentido de comunidad que dicho estilo debería infundir a los actuales usuarios (véase el proyecto de la Bolsa de Amsterdam, 1897-1903).

Lo que Berlage no pone en duda es que el futuro de la arquitectura esté indisolublemente ligado al destino de la ciudad, en su forma “metropolitana”; en la elaboración de una arquitectura urbana, Berlage reconoce el carácter ineludible de la edificación social y popular como tejido conector de la imagen urbana. “Por ello es necesario constatar que la arquitectura del futuro será una arquitectura metropolitana, cuyo destino coincidirá con el destino de la gran ciudad.”

Así el trazado reticular suplanta la irregularidad medieval de las propuestas sirtianas, admitiendo un necesario desarrollo por manzanas y bloques de viviendas capaz de ofrecer cadencias visuales –“monumentales” en un sentido nuevo– dentro de las aglomeraciones del centro ciudad.

Por otra parte, las constitutivas funciones públicas de tales núcleos serán los bastiones simbólicos de la colectividad; oficinas, almacenes, comercios y despachos serán llamados a “representar” los nuevos valores de la civilización actual, en la que sin embargo –a pesar de las apasionadas declaraciones de “modernidad”– se mantiene la búsqueda de una “forma artística”, apta para sublimar y humanizar el prosaico cumplimiento de funciones e instancias exclusivamente materiales.

En su primitivo plan para Amsterdam sur (1901-1905), Berlage subraya la primacía de la tradición en la concepción de la ciudad moderna, ensayando maneras y soluciones que pretenden privilegiar la “continuidad” de los nuevos asentamientos respecto de la herencia de los cascos históricos.

Sin embargo, tras una primera redacción marcada por un pintoresquismo de carácter sirtiano, el segundo proyecto (1914-1917) toma en consideración temas compositivos del espacio urbano, a los que se remitirá en diversas ocasiones la Escuela de Amsterdam: manzanas de grandes dimensiones, amplias plazas, largas alamedas, perspectivas centradas en hitos monumentales...



Se hace evidente el predominio otorgado al trazado viario (sobre todo en la segunda versión) en función de las dimensiones de los ejes y del papel que estos juegan en la configuración del conjunto urbano; por otro lado, las manzanas propuestas se “densifican” como solución acorde a los requerimientos del alojamiento popular, transformándose en un identificable polo comunitario que comprende no solo espacios verdes, sino también equipamientos de uso colectivo.

Hendrik Petrus Berlage, OVER DE WAARSCHIJNLIJKE ONTWIKKELING DER ARCHITEKTUUR, 1905

En: “Sobre el desarrollo probable de la arquitectura”. Traducción al castellano de Yara Colón en: *DC. revista de crítica arquitectónica*, Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAB-UPC, n. 7, octubre 2002, p. 96-105.

Prefiero el fracaso elegante a la rectitud burguesa...
Van Deyssel

En mi ensayo “Reflexiones sobre el estilo en la arquitectura” trato de explicar que la razón de la falta de estilo en nuestros tiempos reside en que un estilo solo puede desarrollarse desde una fundación espiritual. Esto significa que el estilo no es otra cosa que la forma material de una idea universal, el producto de un ideal espiritual común y –sin la existencia de este ideal– su desarrollo está, por el momento, fuera de lugar. Cité el pequeño libro de Scheffler *Konventionen der kunst* (Convenciones del arte, 1904) en el que se puede leer, entre otras cosas, que “el presente se encuentra entre dos condiciones, y todas las manifestaciones del nuevo arte pueden ser explicadas, por un lado, desde la ausencia de convenciones religiosas o filosóficas, y por otro lado, por el anhelo de esta convención”.

En otras palabras, el presente yace como en un período intermedio, o como Scheffler decía, como un “interregno religioso” entre dos eras culturales, y todas las expresiones de estilos neohistóricos pueden, por lo tanto, solamente ser consideradas episodios temporales. Porque “no hay nada peor que una convención, nacida hace siglos bajo circunstancias específicas, continúe vigente, arrastrada a través de los tiempos, tiempos que ya han cambiado”.

Aunque los productos del denominado “arte moderno”, cuando están creados desde una base intelectual, podrían tener un valor para el futuro, en general, cuando aceptamos la tesis de Scheffler, su valor puede ser limitado porque tienen un carácter puramente personal y carecen de una idea espiritual común. Ninguno de estos productos comparte una idea común, ni siquiera demuestran alguna semejanza en su intención.

Las orgullosas palabras de Olbrich “artista, revela tu mundo, lo que nunca existió y que a partir de ahora siempre existirá” son un perfecto reflejo de esta subjetividad, pero al mismo tiempo contienen la sentencia de muerte para esta forma de arte. Porque un arte que solamente se puede manifestar a través de su creador, y que florece con él, pero que del mismo modo muere con él, no puede tener un impacto relevante en el futuro.

Es la más extraña expresión de subjetivismo y tendrá que desaparecer antes de que pueda volver a haber una idea universal todopoderosa.

En este momento, preferiría no proseguir con estas reflexiones sobre la base espiritual, sino más bien enfocar la posible forma de arte del futuro. Así como su base espiritual puede ser determinada solo por aproximación (porque la historia nos ha enseñado que muchas predicciones, incluso aquellas que parecían estar basadas en terreno firme, a veces han resultado ser erróneas, y que el desarrollo de un movimiento podría ir en una



dirección distinta a la anticipada inicialmente), el desarrollo en el arte solo puede ser aproximado; uno solo puede adivinar cómo se desarrollará cierta forma de arte.

Quisiera intentar un pronóstico de este tipo, basado en la información pertinente. Así como la filosofía esboza conclusiones basadas en el fenómeno espiritual, el arte debería seguir el mismo camino.

Inmediatamente, me gustaría añadir que yo mismo dudo al elaborar estas conclusiones. Digo esto no porque carezca de valor para afrontarlas, sino porque todavía temo aceptarlas: van contra mi sentir, contra lo que admiro, contra las grandes bellezas del pasado.

¿Es esta una razón para ser conservador, para mantenerse ciego ante lo que es inminente?

Ciertamente no. Al contrario, uno tiene que aceptar las cosas nuevas e intentar darles tanta belleza como sea posible, preservando nuestros principios. Se tienen que encontrar nuevos principios cuando parece que los antiguos han cambiado. Un arquitecto no es más, pero tampoco menos, que un hijo de su tiempo. En este mismo ensayo se puede leer lo siguiente: “además, el trabajo del arquitecto es más difícil y complicado de lo que usualmente solía ser”.

Una de las cosas más difíciles que acarrea la profesión del arquitecto es el estudio de la lista de catálogos de materiales de construcción. No me refiero aquí a las categorías de materiales imitativos, a esos perniciosos inventos de una industria interesada solo en las ganancias. Su uso siempre comprometerá al arquitecto, ya que el uso de las imitaciones no puede ser defendido, ni estilísticamente, ni por principios. Me refiero, específicamente, a esos inventos de la industria de la construcción que, de hecho, son nuevos y que no deben ni pueden ser ignorados por un arquitecto serio. La atribuida heterogeneidad de los catálogos no los convierte en menos importantes, uno no puede, después de ordenarlos, escoger aquellos que se pueden usar en la práctica. Cuando los estudiamos, resulta claro que los inventos de la industria se producen, en general, con la intención de hacer mejoras, con el fin de eliminar las limitaciones de los materiales tradicionales.

Bajo esta misma consideración uno puede ver un cambio en las ideas sociales, de las que nadie puede esconderse a largo plazo, y que están ahora contribuyendo al establecimiento de una sociedad moderna —es decir, una sociedad burguesa. La Revolución Francesa significó el primer paso en esta dirección, pero ahora esta sociedad está ciertamente en proceso de autoconsolidación, proceso que se refleja mejor en la simplificación de nuestro estilo de vida —aun cuando nos guste o no (*nolens volens*)— que en aquellos círculos que todavía forman una élite independiente al margen de la sociedad.

Fue Diepenbrock quien, con ocasión de las magníficas celebraciones de coronación del zar de Rusia, se sintió tentado a hablar de un mundo que cada vez perdía más brillo. Sin tener en cuenta su carácter espiritual, es evidente que la sociedad burguesa ciertamente no había hecho del mundo externo y visible uno más hermoso sino uno todavía más feo.

Uno, por lo tanto, puede ver un crecimiento hacia la cultura, que aunque esté en una muy temprana etapa, ya hay, sin embargo, síntomas evidentes que volverán a ser reflejados en las artes justo como en el pasado.

¿Y cuáles son estos síntomas? Un poco de crítica se generó, y algunas plumas comenzaron a escribir cuando los primeros productos artesanales modernos —muebles y efectos para el hogar— salieron al mercado. Sillas y armarios, ollas y sartenes, e incluso algunas edificaciones mostraban no solo una fuerte tendencia hacia la simplicidad primitiva, sino también una ausencia casi completa de decoración.

Apareció entonces un movimiento dirigido a eliminar aquellos elementos que anteriormente habían sido considerados esencia fundamental de una obra de arte. Hasta entonces, ningún objeto utilitario ni tampoco un edificio habían sido considerados una obra de arte si carecían de ornamentación; ni un sencillo armario, ni una fábrica, ni una ferretería podría por lo tanto ser la obra de un artista.



No era, por lo tanto, la forma, sino ciertas características secundarias las que determinaban su calidad artística.

Por favor, entiéndame correctamente. No me refiero a que la decoración antes aplicada había sido dejada de lado. En absoluto, en principio, forma y decoración eran uno. Existen desde el mismo momento, crecen juntas. Es simplemente una carencia de discernimiento la causa de que estén separadas como el cuerpo y la ropa, o el pudín y la salsa.

Precisamente, porque forma y decoración crecen al mismo tiempo, los esfuerzos de nuestro tiempo son fundamentales en carácter. ¿No son los objetos diseñados de este modo obras de arte? ¿Es realmente cierto que el arte comienza con la decoración?

En un primer nivel de reflexión algo puede decirse sobre este punto de vista, ya que en el actual nadir del gusto artístico, el objeto de menos valor, asumiendo que está decorado (aun con el más banal tipo de ornamento), tiende a ser más apreciado que un objeto sin decoración con las líneas más nobles. Del mismo modo, si un edificio de poca calidad tiene aplicados algunos detalles ornamentales que responden a un esquema formal existente, es considerado más hermoso que un edificio que tiene proporciones impecables pero que carece de decoración.

En el nivel alto de la concepción del arte, que es el único correcto y que percibe el arte como reflejo de la cultura, la apreciación de los objetos no decorados como una obra de arte es, de hecho, posible, y esto significa que para que las percepciones del arte cambien, la cultura también debe hacerlo. No discuto aquí si la humanidad será capaz de vivir sin decoración a largo plazo, independientemente de que nuestro deseo innato nos fuerce automáticamente a volver al ornamento.

Citaré el pequeño libro de Hermann Muthesius *Kultur und kunst* (Cultura y arte, 1899), donde, en mi opinión, se comete un error básico al no distinguir entre cultura y civilización, de manera que habla constantemente de nuestra cultura aun cuando nuestros tiempos se caracterizan por una total ausencia de cultura y, por lo tanto, de arte. Sin embargo, el texto de Muthesius es notable por la corrección de sus observaciones y la claridad de su estilo.

En su ensayo *Die moderne Umbildung unserer Ästhetischen Anschauungen* (Nuestras cambiantes visiones, 1904), Muthesius compara el cambio de gusto que tiene lugar en nuestra época con las condiciones que prevalecieron en el siglo XVIII (especialmente aquellas pertenecientes al terreno de la arquitectura, tan grandiosas que parece que debamos esperar una total transformación del gusto). Muthesius escribe:

“Quien quiera abarcar en una esfera particular los enormes cambios que nuestros sentidos han tenido que sufrir en este período debería fijarse en el vestuario de los hombres de los siglos XVIII y XIX. En el siglo XVIII, la extravagante casaca de seda bordada, la peluca empolvada y la camisa arrugada eran la norma. Hoy, el simple traje negro de diario usado simplemente con corbata sobre una camisa lisa, blanca, planchada, sirve incluso como traje ceremonial. ¿Qué hombre se sentiría cómodo llevando hoy la vestimenta del siglo XVIII?”

Y cuando miramos los objetos utilitarios que nos rodean nos percatamos de la misma transformación. Caminando a través de un arsenal, vemos las armas de los siglos XVII y XVIII embellecidas con exquisita decoración. Hoy en día ni los rifles de caza ni los revólveres tienen decorado alguno y encarnan solamente la noción de una desnuda utilidad. Tal vez la comparación entre ahora y antes nos impacta con más fuerza cuando vemos los viejos barriles de municiones, copiosamente decorados con hojas de acanto maravillosamente moldeadas, conservadas en nuestros museos como piezas de colección. En contraste, la idea de embellecer actualmente nuestros barriles de municiones con ornamento es evidentemente absurda.”



Y un poco más adelante escribe:

“En nuestras máquinas también encontramos este signo de la época, revelado igual e inequívocamente de otra manera —una distintiva tendencia hacia la forma no decorada, con énfasis en lo puramente funcional.

En efecto, precisamente, las máquinas nos muestran más sobre el carácter de nuestra época, ya que son concebidas sin tradición, mientras la forma actual de las cosas que ya fueron usadas con anterioridad, tales como el landó o el velero, han evolucionado de su forma original olo mediante un proceso de pérdida de capas.

Podría cuestionarse, de hecho, si una época anterior hubiera decorado cosas tales como las máquinas, ya que el mundo moderno de las máquinas no existía entonces.

Pero había herramientas, como los instrumentos de astronomía y los vehículos de todo tipo, que estaban, muchas veces, ricamente decorados. Ningún cerrajero construía un candado sin un esfuerzo ornamental, ningún ebanista hacía mesa alguna sin tributo a la fantasía. Los instrumentos de astronomía mostraban ricas incrustaciones y el velero, por otro lado, una proa muy elaborada.

De acuerdo con nuestro criterio actual, todas estas cosas estaban ‘artísticamente’ elaboradas pero, de acuerdo con el criterio vigente en aquella época, nadie hubiera pensado en arte al referirse a estos objetos. Fueron creadas en la medida en que el ingenio instinto interior dictaba.”

Percibiendo que en nuestros tiempos, especialmente, hay un fuerte interés hacia el arte como nunca antes se había dado, con el resultado de que la mayoría de los pecados se están cometiendo en el campo de la construcción, Muthesius afirma que prevalece un error fundamental: el confundir ornamento con arte. Y concluye: “que el desarrollo de nuestros tiempos nos fuerza a prescindir de la ornamentación” aun cuando este principio no ha sido todavía implantado en todas partes y solo muy raramente se ha establecido una manera completamente pura. Compara la vestimenta de una mujer con la de un hombre y nos muestra cómo el creador se encuentra todavía bajo la influencia del principio de decoración. Añade inmediatamente, de todas formas, que en este campo se han empezado a producir también importantes cambios, especialmente en Inglaterra, donde alguna ropa de mujer carece ya por completo de decoración. Ya se puede apreciar esto mejor en el sombrero de marinero, usado por mujeres de todos los estratos sociales.

A pesar del deseo humano, profundamente enraizado, por la decoración, al que me refiero arriba —un deseo que nunca se niega a sí mismo y que, por lo tanto, continuará presentándose, algo que retomaré luego—, lo atinado del argumento de Muthesius y la evidencia del esfuerzo por omitir la decoración no se pueden negar con facilidad.

En cualquier caso, el consenso general acerca del arte también ha llegado a la conclusión de que es un craso error confundir el arte con la decoración, un error que ha tenido su más fatal impacto en la arquitectura como un todo.

Creo que puedo abstenerme de darles una vez más una extensa explicación de este error o de detallar los desastres tectónicos que se han derivado de él, ya que esto sería completamente superfluo.

Hasta ahora, dado que el arte es un reflejo de la cultura, debemos asumir, como en la base de esta observación, que el arte del futuro (cuyo comienzo no puede todavía detectarse) creará objetos no ornamentados, es decir, usará materiales no decorados como cuestión de principios.

Sin embargo, y sin lugar a dudas, nuestras opiniones acerca del arte han cambiado. Nos comienzan a gustar cosas que la gente solía encontrar feas y hemos comenzado a detectar belleza en lugares donde la gente del pasado no solía buscarla. Este cambio, seguramente, ha sido una reacción contra la sobrecarga de ornamento, responsable de los



errores arriba mencionados. Debido a que cada acción produce una reacción; cada acción vehemente engendra igualmente, y por tanto, una excesiva reacción. Como resultado, la gente ha comenzado a ver nuevamente la belleza de los materiales naturales y eso me parece el resultado más importante de este esfuerzo. La gente ha redescubierto una belleza cuya existencia se había desvanecido en la memoria. Por lo tanto, nos hemos acercado, también en este campo, a un amor hacia la naturaleza, hemos comenzado a ver su infinita belleza, de la que hasta ahora nos habíamos apartado.

No debemos malinterpretar las palabras de Goethe: “el material adquiere su valor solo a través de un diseño artístico”. Al contrario, confirma nuestro punto de vista siempre y cuando podamos entender que deberíamos ver “diseño artístico” no solo como un tratamiento ornamental –ya que eso puede conducir al olvido del material– sino como un tratamiento que permite presentar el material de la mejor manera.

Hemos comenzado a comprender, una vez más, que el mármol pulido no necesita de decoración extra para mostrarse en todo su esplendor, que el granito es suficientemente hermoso gracias a su superficie lisa; y que el infinito matiz de colores de los diferentes tipos de ladrillo y piedra nos dan una suficiente variación en la superficie de la pared que no necesita un diseño arquitectónico superfluo. Hemos empezado, además, a comprender que los metales nos dan a la vez una satisfacción similar; que la espléndida superficie pulida del cobre amarillo tiene una belleza propia y que disfrutamos viendo las suaves superficies de una bella pieza de hierro, forjado únicamente por la belleza del material. Hemos redescubierto la atracción natural hacia varios tipos de madera, cuya fibra nos ofrece suficiente decoración, de manera que no tenemos que añadirle nada. ¿No es acaso por esta razón que la naturaleza es la maestra del arte?

En este sentido, el diseño artístico se completa cuando la forma es buena, ya que el material ofrece suficiente belleza y no necesita de decoración extra alguna.

Siguiendo con la cita antes mencionada, y debido a que el secreto escondido detrás del cambio de punto de vista sobre la belleza puede basarse, en parte, en ella, cabe mencionar aquí que realmente hemos llegado tan lejos que ahora podemos ver belleza en el cañón sencillo, en la máquina brillando con miles de reflejos de luz, en la locomotora, en la bicicleta, en el transporte público eléctrico, sí, incluso en el automóvil; nos gustan por la belleza de sus materiales, aunque estos objetos no sean todavía obras de arte. Por más moderna que esta idea pueda parecer es verdad que no puede decirse cuándo comienza y cuándo termina el arte, es imposible para nosotros diferenciar entre la atracción que sentimos por los diferentes tipos de objetos (sean o no artísticos), especialmente cuando éstos satisfacen en cada detalle un requerimiento práctico y, por lo tanto, contienen un importante elemento de belleza de nuestro tiempo. No obstante, uno rehúsa ver, en el presente, estos objetos como obras de arte, y no sin razón, puesto que los sentimientos pueden juzgar cuando la mente no puede decidir.

Digo a favor del presente que, si el arte es un reflejo de la cultura, no sabemos si estos objetos serán considerados obras de arte en el futuro. ¿O puede ser que en este momento no hayan adquirido su forma definitiva, y que solo el futuro será capaz de elevarlos del bajo nivel de belleza (en el cual ahora los situamos) a un nivel más alto (a donde ellos pertenecerán), ya que sabemos que el ingeniero no es indiferente a las formas bellas de las diferentes partes de una máquina?

El hecho de que en este momento no seamos capaces de ver aún objetos como obras de arte se debe simplemente a que estos tiempos, faltos de cultura, no han alcanzado aún la forma que tendrán una vez que la cultura se haya establecido.



El positivismo de Gottfried Semper

Palabras clave: tectónica, origen, ornamento, arte textil, forma artística (*Kunstform*), forma nuclear (*Kernform*).

La elaboración teórica de Semper se mueve en busca de un sistema axiomático que pueda dotar a la arquitectura de una legitimidad análoga a la del mundo natural siendo este, no obstante, analizado en sus profundas leyes constitutivas, en la universalidad de sus estructuras orgánicas, y no en el pintoresquismo de las referencias figurativas. Este autor presta particular atención a la influencia de los factores políticos, sociales y tecnológicos en la evolución de un estilo, considerado en su gradualidad “biológica” (postura en la que se percibe la influencia de las filosofías ochocentistas como el positivismo y la lingüística comparada), intentando conciliar la libertad creativa con su inserción en un ámbito de parámetros colectivos, activos en la proyectación.

La lucha contra el eclecticismo académico conduce a la apreciación de una sinceridad formal apta para respetar significados funcionales y propiedades de los materiales, incluso si el principio vigente del “revestimiento” continúa reconociendo un valor incontestable a la decoración.

En efecto, el revestimiento, interpretado como expresión simbólica de los factores variables del producto artístico, es lo que –según el autor– condiciona el estilo.

Semper investiga los elementos primordiales de la arquitectura (hogar, techo, recinto, terraplén) y, en su cientismo “moderado”, consigue sintetizar en una fórmula el principio artístico: $Y = F(x, y, z)$. La obra estaría así determinada por factores constantes (F) –las funciones reconocibles en los “tipos” que la expresan– y por variables (x, y, z) constituidas por el material, por las condiciones del contexto y las influencias personales.

En una firme posición historicista, fuente de contradicciones que lo llevarán, por ejemplo, a descartar el hierro como material de construcción respecto a la “nobleza” de la piedra, preferible en las arquitecturas representativas, Semper rechazará el gótico por su exaltado y árido funcionalismo –así como por razones de tipo “político”–, primando sobre aquel la reivindicación de un estilo neorrenacentista como expresión de una “libertad” artística, en principio más acorde con el espíritu de los tiempos actuales.

Bibliografía

AA.VV., *In what style should we build? The German Debate on Architectural Style*, The Getty Center, Santa Monica-California, 1992.

Hvattum, M., *Gottfried Semper and the Problem of Historicism*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

Hernández León, M., *La casa de un solo muro*, Nerea, Madrid, 1990.



Herrmann, W., *Gottfried Semper*, Birkhäuser Verlag, Basel 1978, 1981 (trad. it.: *Gottfried Semper. Architettura e Teoria*, Electa, Milán, 1990).

Mallgrave, H.F., *Gottfried Semper. Architect of the nineteenth century*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1996.

Quitersch, H., *Die ästhetischen Anschauen Gottfried Semper*, Akademie-Verlag, Berlín, 1962 (trad. it.: *La visione estetica di Semper*, Jaca Book, Milán, 1991).

Rykwert, J., *The necessity of artifice. Ideas in architecture*, Academy Editions, Londres, 1982 (trad. it.: *La necessità dell'artificio*, Ed. di Comunità, Milán, 1988).

Semper, G., *Der Stil (1860-1863)* (trad. it.: *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, Laterza, Roma-Bari, 1992).

Semper, G., *Architettura Arte e Scienza. Scritti scelti 1834-1869*, CLEAN, Nápoles, 1987.

Semper, G., *The four elements of architecture and others writings*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Gottfried Semper, DER STIL IN DEN TECHNISCHEN UND TEKTONISCHEN KÜNSTEN, 1863

En: *El estilo en las artes técnicas y tectónicas*. Introducción de Harry Francis Mallgrave. Traducción, prefacio y notas por Juan Ignacio Azpiazu <semper-estilo.blogspot.com>

Vestimenta. Relación del vestido por la arquitectura

En Éfeso, Demócrito escribió un libro sobre su templo, y en su introducción al mismo brindó una relación acerca del lujo en el vestuario de los efesios que nos ha preservado Ateneo:

“Los jonios tienen ropas internas con dibujos en azul violeta, púrpura y amarillo azafrán, cuyos rebordes están adornados uniformemente con todo tipo de arabescos. Sus *sarápeis* (túnicas) son verde manzana y púrpura y blancas, a veces también violeta oscuro como el mar (*άλουργεῖς*, *halourgeís*). Los *kalasiris* (vestido recto de lino, tomado por cintas a los hombros) son labor corintia, siendo algunos del color de la púrpura, otros de la violeta, y otros del jacinto; muchos toman también el color del fuego o del mar. También son comunes los *kalasiris* persas, que son los más bellos de todos; se ven los llamados *aktaiai*, que son los más preciosos de todos los mantones persas. Es un tejido muy cerrado extraordinario tanto por su durabilidad como por su ligereza, cubierto con lentejuelas doradas. Cada lentejuela está tomada al lado interior de la prenda con un hilo de púrpura pasado a través de su ojo central.”

Un fragmento muy notable, y tal vez el único que nos ha llegado intacto de todos los escritos griegos de la mejor época que trataron sobre arquitectura. Podría inferirse a partir del mismo que Demócrito habría relacionado el vestido de lujo de los efesios y el sistema de ornamentación en color usado en el mismo con consideraciones generales acerca del orden y la riqueza decorativa de los edificios ceremoniales que describía. Si



nos hubieran quedado tan solo unas pocas líneas anteriores o inmediatamente posteriores a este fragmento, muy probablemente habríamos tenido ya desde hace siglos un concepto completamente distinto de la arquitectura helénica, y no necesitaríamos ocuparnos hoy de prejuicios estéticos anticuados que se siguen difundiendo en lo referido a la coloración de los monumentos griegos.

En primer lugar surge de este pasaje el gusto de los griegos jónicos por lo colorido, y específicamente por los púrpuras saturados, en su vestimenta; un hecho que también conocemos ya a partir de otras fuentes, pero que es importante que tengamos presente en los capítulos siguientes al referirnos a la estrecha relación del vestido con las artes figurativas y en particular con la arquitectura, que se manifiesta de diversas maneras. A saber, esta relación es en parte directa e inmediatamente concreta y material, y en parte resultante del carácter análogo de todos los fenómenos característicos del estadio cultural general. Sin anticipar lo que se mostrará en las secciones siguientes, pregunto aquí —en una ciudad como Éfeso, con una población que manifestaba este gusto en la vestimenta— ¿sería imaginable un templo de mármol blanco?

Una relación directa y material entre el vestido y la escultura se hace evidente, por ejemplo, en que fue la antiquísima costumbre de vestir a las estatuas de madera con vestimentas reales lo que condujo a la creación de figuras vestidas esculpidas; se manifiesta también de la manera más tangible en los capiteles egipcios, que están decorados con flores de loto exactamente en la misma manera en que las damas de esa nación sujetaban esas flores por los tallos al pelo o detrás de las orejas, para adorno de la cabeza. En otras columnas a la máscara entera de la sacerdotisa Isis con sus adornos de peluca se la usa, en la expresión más literal de la analogía, como capitel. ¡Casi todos los símbolos constructivos (*struktiven Symbole*) que se usan en la arquitectura, es decir las *moulures* (molduras) con su adorno pintado o esculpido, son al igual que esas decoraciones de los capiteles egipcios motivos tomados directamente del vestido y en particular del adorno!

Si esta influencia directa del vestido y sus relacionados adornos en color y demás (la cual naturalmente solo pretendía esbozar con el par de ejemplos dados) es sumamente relevante para la historia del estilo en las artes y, recíprocamente, para el estudio del vestido, el interés en la comparación del vestido y las artes figurativas se vuelve todavía mayor cuando se la aborda desde una perspectiva general de la historia de la cultura.

El vestido y las artes, junto con todas las demás realizaciones y características de los pueblos, siempre se presentan entonces como manifestaciones de una idea cultural particular, que en todas se refleja y expresa con igual claridad.

[...]

El principio formal más originario en la arquitectura, basado en el concepto de espacio (raum) independiente de la construcción; el enmascaramiento en la realidad de las artes.

El arte de vestir la desnudez del cuerpo (si no se considera la pintura de la propia piel, tratada más arriba) es presumiblemente una invención más reciente que el uso de superficies de cobertura para campamentos y para cierres espaciales.

Hay tribus cuyo salvajismo parece el más primitivo, que no conocen vestimenta alguna, que no desconocen sin embargo la utilización de pieles e incluso una industria más o menos desarrollada del hilado, el entrelazo y el tejido, que utilizan para la erección y la protección de sus campamentos.



Incluso si bastara con la influencia del clima y otras circunstancias para explicar este fenómeno de la historia de la cultura, y que no pudiera concluirse de manera absoluta que este sea el curso normal, universalmente válido, de la civilización, sigue siendo seguro que los comienzos de la edificación coinciden con los comienzos de los textiles.

La pared (*die Wand*, el paramento) es el elemento constructivo que presenta formalmente y hace perceptible, como si fuera de manera absoluta y sin referencia a conceptos accesorios, al espacio encerrado como tal.

Podríamos entender al corral, la cerca de palos y ramas atados y entrelazados, como la primera pared de partición producida por la mano del hombre, como el más originario cierre espacial vertical creado por el hombre, cuya ejecución requiere una técnica que la naturaleza de alguna manera puso en manos del hombre.

A partir del entrelazo de ramas resulta natural y fácil la transición al entrelazo de cortezas con similares fines de habitación.

De allí derivó la invención del tejido, inicialmente con tallos o fibras vegetales naturales, luego con hilados de materiales vegetales o animales. La diversidad de los colores naturales de los tallos pronto llevó a su uso en disposiciones alternadas, y así surgió el dibujo (*Muster*, tramado). Estos recursos artísticos naturales pronto se superaron por medio de la preparación artificial de los materiales; se inventaron el teñido y el tejido artístico de coloridos tapices para revestimiento de pared, alfombras y toldos.

Ahora bien, poco nos importa aquí si el desarrollo sucesivo de estas invenciones fue efectivamente este u otro, ya que en cualquier caso es cierto que el uso de tejidos rústicos que comienza con la cerca, como recurso para separar el “hogar” (*das home*), la vida interior, de la vida exterior, y como configuración formal de la idea espacial, con seguridad fue anterior al muro construido de piedra o cualquier otro material.

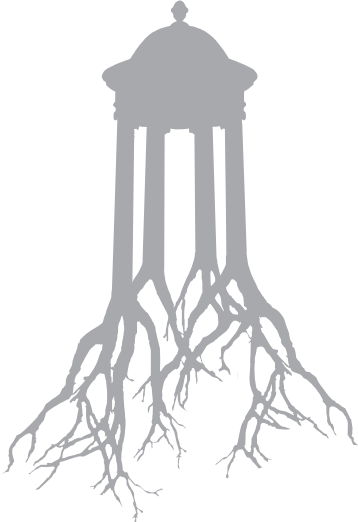
Los armazones que sirven para mantener, asegurar o soportar estos cerramientos espaciales son requisitos que no tienen relación directa alguna con el espacio y la subdivisión del espacio. Son ajenos a la idea arquitectónica originaria e inicialmente no son elementos determinantes de la forma.

Lo mismo vale para los muros construidos con ladrillo crudo, piedra o cualquier otro material de construcción, que por su naturaleza y su uso no tienen absolutamente ninguna relación con el concepto espacial, sino que se hacen para fijación y soporte, para asegurar la durabilidad del cierre, o para sostén y apoyo del cierre espacial superior, de provisiones y otras cargas —en síntesis, cuyo sentido es ajeno a la idea original, es decir, la del cierre espacial.

Al respecto es sumamente importante observar que donde estos motivos secundarios no están presentes, en casi todos lados y especialmente en los países cálidos del sur los materiales tejidos cumplen su antigua función original como ostensibles divisores espaciales, e incluso donde se vuelven necesarios los muros sólidos estos son tan solo el armazón interno e invisible de los verdaderos y legítimos representantes de la idea espacial, a saber los paramentos textiles tejidos y cosidos más o menos artísticamente.

Nuevamente se presenta aquí el caso notable de que el lenguaje oral resulta de utilidad para la historia temprana de las artes y clarifica los símbolos del lenguaje formal en sus manifestaciones primitivas, lo que confirma la validez de la interpretación que se les ha dado. En todas las lenguas germánicas la palabra *Wand* (pared, paramento), de igual raíz y significado básico que *Gewand* (prenda, ropa, traje), alude directamente al origen antiguo y al tipo del cerramiento espacial visible.

Del mismo modo, *Decke* (manta de cobertura, manto, capa de recubrimiento y también cubierta, cielorraso), *Bekleidung* (vestido y revestimiento), *Schranke* (cerca y barrera, límite), *Zaun* (cerca, reja; usado como *Saum*, reborde, orillo) y muchos otros términos técnicos no son símbolos lingüísticos usados más tarde para la construcción sino una clara indicación del origen textil de estos elementos constructivos.





Nuevos planteamientos teóricos



METROPOLITAINE
Hector Guimard Dessin

LIGNE N° 2
MONCEAU
LIGNE N° 2

La naturaleza parece vivir y empieza a entenderse que existen verdaderamente plantas que sufren... este es el poder de las formas sobre la mente (...); no un efecto antropomórfico, sino un efecto de directa empatía. Si nosotros hablamos de una planta que sufre, no lo hacemos en modo alguno del árbol como de un ser vivo que sufre, pero ello significa únicamente que el árbol despierta en nosotros un sentimiento de sufrimiento.

August Endell

La línea es una fuerza que actúa de modo semejante al de las fuerzas naturales elementales: diversas líneas-fuerza puestas en recíproca presencia, actuando en sentido contrario, pero en las mismas condiciones, provocan los mismos resultados que las fuerzas naturales en recíproca oposición.

Henry van de Velde



Nuevos planteamientos teóricos

Sichtbarkeit / Einfühlung: Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin

Palabras clave: pura visualidad, método comparado, empatía (*Einfühlung*), proyección simbólica.

La *Sichtbarkeit* (pura visualidad) plantea la cuestión del arte como problema del conocimiento, alcanzable principalmente a través del sentido de la vista y de las funciones a él ligadas, asumiendo una autonomía constitutiva del campo artístico e intentando descifrar el proceso de objetivación de las formas.

Esta teoría tiende a definir el ámbito de las especificidades propias de la actividad creativa, desarrollando un método de lectura analítico-descriptivo propenso a valorar el “hacer” artístico (un proceso genético “legitimable”), por encima del “hecho” cumplido.

La experiencia de la “formalización” se articula entonces según principios productivos desvinculados de cualquier anhelo naturalista y mimético, dentro de las leyes canónicas de la *visión* que fundan su reconocibilidad.

La representación de una cosa visible no es, pues, la reproducción de un objeto preexistente, sino una forma más desarrollada de la misma actividad visual. Queda excluida de este campo cualquier influencia emotiva, así como el concepto de gusto; y el “juicio artístico” (diferente del “juicio estético”) no tendrá nada que ver con lo “bello” o lo “feo”, dominados por estimaciones totalmente subjetivas.

Fiedler rechaza la idea de que puedan subsistir realidades ajenas al *lenguaje*: no solo todo conocimiento es “lingüístico”, sino que también la realidad es constantemente “creada” por un ejercicio expresivo.



En el arte, finalmente, no encuentran lugar ni valores de contenido, ni de sentimiento, ni de pensamiento; su única función será la de destacar en lo real su lado *visible*, para llevarlo a una expresión gráfica pura y autónoma.

Wölfflin establecerá los cinco conceptos básicos de la teoría de la pura visualidad, cuya evolución dialéctica funda la idea de progreso (del Renacimiento al Barroco): *a)* el desarrollo de lo lineal a lo pictórico; *b)* el desarrollo hacia una visión de profundidad desde una superficial; *c)* el desarrollo de una forma cerrada a otra abierta; *d)* el desarrollo de la multiplicidad a la unidad; *e)* el desarrollo desde la claridad absoluta hacia la claridad relativa de los objetos.

La *Einfühlung* (empatía) recupera la fe en las esencias ideales del hombre, combatiendo el materialismo dominante en el mundo actual. La empatía tiende, de hecho, a la "reavivación" de los objetos mudos e inertes gracias a su implicación en los sentimientos del usuario.

Desarrolla una actitud que aspira a reconocer en términos "psicológicos" el universo de las cosas construidas, reduciendo el fenómeno de la arquitectura a una percepción *inmediata* de las imágenes.

En la realización artística, resulta fundamental la capacidad para establecer un acuerdo emocional con el objeto que se debe "representar", según una interpretación de la realidad basada en sus aspectos "antropomórficos".

La correspondencia entre el elemento arquitectónico y el estímulo fisisicológico llevará a una organización formal que se inspira preferentemente en el universo natural, renunciando, pues, a cualquier carácter "objetivo" del arte.

Bibliografía

Barilli, R., "Wölfflin e la fenomenologia degli stili" en R.B., *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Il Mulino, Bologna, 1991.

De Fusco, R., *La idea de arquitectura. Historia de la crítica desde Viollet-le-Duc a Persico*, G. Gili, Barcelona, 1976.

Fiedler, K., *De la esencia del arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.

Fiedler, K., *Escritos sobre el arte (1876-1887)*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1991.

Gombrich, E.H., *El sentido del orden*, G. Gili, Barcelona, 1980.

Junod, Ph., *Transparence et opacité. Réflexions autour de l'esthétique de Konrad Fiedler*, Losana, 1976.

Mallgrave, H.F.; Ikonomou, E. (eds.), *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics*, The Getty Center for the History of Art and Humanities, 1994.

Podro, M., *The critical historians of art*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1982, 1986.



Wölfflin, H., *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886) (trad. it.: *Psicología della architettura*, Cluva, Venecia, 1985).

Wölfflin, H., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) (trad. cast.: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1976).

Henrich Wölfflin, KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE, 1915

En: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, prólogo de Enrique Lafuente Ferrari, traducción a cargo de José Moreno Villa. Espasa-Calpe, Madrid, 1997, p. 104-118.

Lo lineal y lo pictórico. Arquitectura

La investigación de lo pictórico y lo no pictórico en las artes *tectónicas* ofrece el interés especial de que en ellas, libre por vez primera el concepto de toda mezcla de requerimientos imitativos, se mostrará como concepto puro de la decoración. Las condiciones, naturalmente, no son las mismas para la pintura y la arquitectura —esta, por su misma naturaleza, no puede llegar a ser arte de apariencia en el mismo grado que la pintura—, pero la diferencia es solo de grado, y los factores esenciales de la definición de lo pictórico pueden aplicarse aquí sin variación.

El fenómeno más elemental consiste en que se obtienen dos efectos arquitectónicos completamente distintos, según tomemos la forma arquitectónica como algo definido, firme, permanente, o como algo que, a pesar de toda su estabilidad, está dotado de la apariencia de movimiento constante, es decir, de mutación. Pero no incurramos en falsas interpretaciones. Toda arquitectura y toda decoración cuentan, naturalmente, con ciertas sugerencias de movimiento: la columna se yergue; en los muros hay fuerzas vivas en acción; la cúpula se levanta, y el más humilde tallo ornamental interviene en el movimiento, más furtivo unas veces y otras más vivo. Pero en todo este movimiento la escena permanece inmutable en el arte clásico, mientras que el arte posclásico despierta la ilusión de que va a variar ante nuestros ojos. Esta es la diferencia entre una decoración rococó y un ornamento renacentista. El adorno de una pilastra en éste ya puede ser todo lo vivaz que el dibujo, y tendrá siempre la apariencia de lo que es, mientras que el ornamento, tal y como lo reparte el rococó, da la impresión de hallarse en mutación perenne. Y el efecto es idéntico en la arquitectura mayor. No es que huyan las casas: los muros siguen siendo muros; pero existe una diferencia muy sensible entre el aspecto definitivo del arte constructivo clásico y el cuadro, nunca abarcable por completo, del arte posterior: parece como si el barroco hubiese rehuido siempre decir la última palabra.

Esta impresión de constante proceso, de perpetua inquietud, tiene diversas causas; los capítulos siguientes traerán aportaciones que esclarezcan el asunto; nos limitaremos a considerar qué es lo que puede llamarse pictórico en un sentido específico, mientras que el lenguaje popular llama pintoresco a todo lo que concurre, del modo que sea, a la impresión de agitado.

Se ha dicho, con razón, que el efecto de un aposento de bellas proporciones debe percibirse aun cuando se transite por él con los ojos vendados. El espacio como cosa física no puede ser captado más que con los órganos físicos. Este efecto espacial es propio de toda arquitectura. Ahora bien, si se le agrega estímulo pictórico, ya no será asequible a esa especie más general de sensibilidad táctil. Una visión espacial no será pictórica por la calidad arquitectónica de los distintos espacios, sino por la imagen, la imagen visual que recibe el espectador. Todo ensamble produce su efecto en virtud de



la imagen que resulta de la forma encuadrada y la forma que encuadra: las distintas formas son algo palpable, pero la imagen que su sucesión engendra solo puede ser vista. Siempre que haya que contar, pues, con “perspectivas” nos hallamos en terreno pictórico.

Es evidente que la arquitectura clásica pide también ser *vista* y que su tangibilidad no tiene más que un significado ideal. Asimismo la obra arquitectónica puede, naturalmente, ser considerada de muchas maneras: en escorzo o sin escorzo, con muchas o con pocas secciones, etc.; pero bajo todos los aspectos se abrirá paso, como decisiva, la forma tectónica fundamental, y dondequiera que se desnaturaliza esta forma fundamental se percibirá lo accidental de un mero aspecto accesorio y no se soportará mucho tiempo. La arquitectura pictórica, por el contrario, tiene especial interés en hacer que aparezca la forma fundamental en las más variadas y múltiples imágenes. Mientras que en el estilo clásico es la forma estable la que se acentúa, no poseyendo ningún valor propio a su lado el fenómeno cambiante; en el pictórico descansa, desde luego, la composición en las “imágenes” o aspectos. Mientras más variados y más alejados de la forma objetiva, tanto más pictórica resultará la arquitectura.

En la escalera de un palacio rococó no se busca la solidez, la estabilidad y robustez de la construcción, sino que nos abandonamos a la onda de aspectos cambiantes, convencidos de que no son efectos secundarios y accidentales, sino de que en ese infinito espectáculo dinámico alcanza su expresión la vida propia de la obra.

La basílica de San Pedro, concebida por Bramante redonda y con cúpulas, hubiera podido tener muchos aspectos también; pero lo que para nosotros es pictórico no hubiera significado nada para los arquitectos y la gente de su época. Lo “real” era lo principal, no las imágenes o aspectos en esta o aquella sucesión. En un sentido estricto, la arquitectura arquitectónica reconoció todos o no reconoció, por principio, ningún punto de vista para el espectador –siempre se dan ciertos desplazamientos de forma–; la arquitectura pictórica, por el contrario, cuenta siempre con el sujeto expectante, y por esto no le agrada nada los edificios circulares como el de San Pedro, ideado por Bramante; le limita el campo al espectador para lograr con más seguridad los efectos de vista que le afectan más íntimamente.

Si la fachada frontal, o sea, la vista principal, pretende tener siempre una especie de exclusivismo, se encuentran aquí por todas partes composiciones que intentan claramente despojar de su importancia a este aspecto. Esto se ve muy bien, por ejemplo, en la iglesia de San Carlos Borromeo de Viena, con sus dos columnas delante del frente, cuyo valor se manifiesta solo desde la vista no frontal, cuando las columnas pierden su igualdad de tamaño y cortan la cúpula central.

Por esta razón, no se consideraba extravió el colocar una fachada barroca en una callejuela donde apenas podía verse de frente. La iglesia de los Teatinos en Múnich, ejemplo famoso de fachada con dos torres, no quedó francamente visible hasta la época del clasicismo, en tiempos de Luis I; hasta entonces había tenido la mitad de su fachada en la angosta callejuela. Su aspecto tuvo que ser, pues, óptico-asimétrico.

Se sabe que el barroco aumenta la riqueza de formas. Las figuras se hacen más complicadas, los motivos se desplazan e insertan unos en otros, la ordenación de las partes se abarca con dificultad. [...] El gusto clásico trabaja con límites tangibles (perfiles, contornos), claros de línea; toda superficie tiene su marco de borde preciso; cada volumen se presenta como forma plenamente tangible; nada existe que no sea aprehensible en su corporeidad. El barroco invalida la línea como limitadora, multiplica los bordes, y mientras más se complica la forma en sí, la ordenación se hace más complicada, más difícil le es a cada componente imponer su valor plástico: un movimiento (puramente óptico) inflama la forma total, independientemente de todo aspecto especial. El muro vibra, el ámbito se conmueve en todos sentidos.



[...]

Cada época capta las cosas con sus ojos, y nadie podría negarle este derecho; pero el historiador ha de adquirir siempre cómo piden ser vistas de por sí las cosas. Esto es más sencillo en la pintura que en la arquitectura, en donde la interpretación arbitraria no encuentra obstáculo. El material de reproducciones que hoy maneja la historia del arte está cargado de falsos puntos de vista y falsas interpretaciones del efecto. Aquí no hay otro recurso que contrastar las reproducciones de la época. [...] En la arquitectura estricta cada línea opera como arista o límite, y cada volumen, como cuerpo firme; en la arquitectura pictórica sigue la impresión de corporeidad, pero se une a la representación de lo tangible la ilusión de movimiento provocada precisamente por los factores, no tangibles, de la impresión. [...] El escorzo hace lo restante. La impresión pictórica de movimiento se facilita al desplazarse las proporciones de las superficies y al desvincularse el cuerpo, como forma aparente, de su forma real. Ante las fachadas barrocas sentimos siempre el deseo de contemplarlas desde un punto de vista algo lateral. Conviene insistir aquí en el hecho de que cada época trae consigo su medida y que no todas las maneras de ver sirven para todos los tiempos. Solemos inclinarnos a ver las cosas más pictóricamente de lo que fueron pensadas; es más: incluso, donde cabe, a forzar en el sentido de lo pictórico lo pronunciadamente lineal. En una fachada como la de la ampliación del ala Otón-Enrique, en el palacio de Heidelberg, puede verse lo vibratorio, pero es indudable que esta posibilidad precisamente no tuvo gran satisfacción para el arquitecto.

Al tratar del escorzo tocamos el problema de la visión en perspectiva, que, como hemos dicho, desempeña un papel importante en la arquitectura pictórica. Nos remitimos al ejemplo citado al comienzo de esta obra, la iglesia de Santa Inés, en Roma, una construcción central, con cúpula y dos torres en la fachada. Por lo abundante y aparatoso de las formas favorece la impresión pictórica, y, sin embargo, no se trata todavía de una obra de índole pictórica. San Biagio, en Montepulciano, está hecho con los mismos elementos, sin tener afinidad con ella estilísticamente. Lo que presta aquí carácter a la composición es la inclusión del punto de vista cambiante en el cálculo artístico, cosa nunca por completo ausente, desde luego, pero en una combinación que ya de antemano se atiene a los efectos ópticos, legitimada en forma de todo punto distinta que en una arquitectura del ser puro. Toda reproducción es insuficiente, porque incluso la perspectiva más sorprendente no presenta más que una de tantas posibilidades, y el encanto radica precisamente en la inagotable afluencia de imágenes posibles. En tanto que la arquitectura clásica busca su significación en lo físico y real, y solo hace surgir la belleza del aspecto como resultado lógico al organismo constructivo, aquí la impresión óptica es desde el principio lo determinante en la concepción: los aspectos, no un solo aspecto, es lo que se busca. El edificio adopta distintas configuraciones, y este cambio de apariencia se saborea como gracia de movimiento. Los aspectos se compenetran, y de la imagen resultante, con sus escorzos y cortes de las partes componentes, no se podrá decir que es una contingencia impropia; como tampoco se podrá llamar así a la estampa desigual que ofrecen dos torres simétricas vistas en perspectiva. El arte procura colocar el edificio en situaciones ventajosas para el espectador. Esto exige siempre una limitación de los puntos de vista. A la arquitectura pictórica no le interesa colocar su obra de modo que se la recorra en torno, es decir, que sea tangible: este fue el ideal de la arquitectura clásica.

El estilo pictórico logra su mayor intensidad en los interiores. Aquí es más fácil vincular a lo tangible la gracia de lo intangible. Solo aquí cobran valor efectivo los motivos de lo indefinido e inmensurable. Éste es lugar propicio para rompimientos y perspectivas, para los golpes de luz y de sombra densa. Cuanto más se admita la luz como factor independiente en la composición, más óptica será la arquitectura.



No es que la arquitectura clásica renuncie a los efectos de ricas combinaciones espaciales y belleza lumínica; pero en ella la luz está al servicio de la forma, e incluso en el fenómeno más rico en perspectiva es lo decisivo el organismo espacial, la forma de lo existente, y no la imagen pictórica. El San Pedro, de Roma, de Bramante, es espléndido en sus perspectivas; pero se advertirá claramente lo secundarios que resultan todos sus efectos pictóricos frente al potente lenguaje de las masas como cuerpos. Lo esencial de esta arquitectura es aquello que en cierto modo puede apreciarse somáticamente. En el barroco se dan otras posibilidades, pues junto a esa realidad para los cuerpos hay una realidad para los ojos. No es necesario pensar en arquitecturas propiamente aparentes, arquitecturas que quieren simular otra cosa, sino solo la explotación de efectos, que ya no son de naturaleza plástico-tectónica. En el fondo, la intención es quitar su carácter tangible a la pared que cierra y al techo que cubre. Se consigue así un producto ilusorio muy peregrino, que la fantasía del norte desarrolló de un modo incomparablemente más “pictórico” que la fantasía del Sur. No se necesita de los bruscos golpes de luz de la oscuridad misteriosa para dar apariencia pictórica a un espacio: el rococó supo crear una *belleza de lo inaprehensible* con luminosidad perfectamente clara y trazado visible. Pero se trata de algo inaccesible a la reproducción.

Cuando luego, allá por 1800, se simplifica de nuevo el arte con el clasicismo, se ordena lo confuso y la línea recta y el ángulo recto vuelven por sus fueros, indudablemente va unido esto a una nueva devoción de la simplicidad, solo que, a la par, se ha desplazado la base del Arte. Más cortante, más decisivo aún que el tránsito del gusto hacia lo sencillo fue el tránsito del sentimiento de lo pictórico a lo plástico. La línea vuelve entonces a ser un valor táctil y toda forma encuentra su reacción en los órganos táctiles. Los bloques de las casas clasicistas de la Ludwigstrasse, en Múnich, con sus superficies grandes y simples, con la protesta de un nuevo arte táctil frente al quintaesenciado arte visual del rococó. Vuelve la arquitectura a buscar su efecto en el simple cubo, en la proporción asible y precisa, en la forma plástica y clara, y toda la gracia de lo pictórico cayó en desprecio, como algo artificioso.



Einführung / Abstraktion: Wilhelm Worringer

Palabras clave: empatía, abstracción, naturaleza, vida espiritual, proyección sentimental, trascendencia.

Siguiendo la teoría de la *Einführung*, algunas visiones artísticas, que no modelan las propias resoluciones a partir de un sistema de referencias naturalistas, permanecerían inexplicables.

Worringer, si bien demuestra una preferencia por lo *orgánico*, se plantea desarrollar teóricamente hasta sus últimas consecuencias las potencialidades de la interpretación.

Según el autor, existe una doble predisposición, intrínseca a la conciencia humana: la que busca una sintonía inmediata y orgánica con las cosas, y la que, al contrario, privilegia una actitud tendente a la abstracción. El predominio de una u otra propensión define los rasgos principales de una determinada visión artística.

La segunda se podría detectar, por ejemplo, en el hombre primitivo, no apto para enfrentar desde una óptica de dominio los fenómenos de la realidad, puesto que necesita someter los eventos inexplicables a un sistema referencial *abstracto*, de indudable connotación religiosa y/o simbólica.

La primera, en cambio, se encontraría en el arte clásico, cuando el hombre posee los instrumentos culturales para subyugar la anarquía del mundo fenoménico mediante sus sentimientos, relacionando la totalidad de lo real gracias a sus sistemas “armónicos” de comprensión.

Si la “empatía” representa, en definitiva, el desarrollo de postulados “románticos”, y la pura visualidad es la respuesta a determinadas orientaciones positivistas y fenomenológicas, la tentativa de Worringer corresponde a una fusión de las dos corrientes en un proyecto no del todo ajeno a evocaciones psicológicas; con mayor simpatía –no obstante– por las formalizaciones “orgánicas”, y un relevante desinterés por el universo artístico contemporáneo.

Bibliografía

De la Encina, J., *Worringer*, Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, Madrid, 2002.

Donahue, N.H., *Forms of Disruption. Abstraction in Modern Germany Prose*, The University of Michigan Press, 1993.

Donahue, N.H. (ed.), *Invisible cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, The Pennsylvania State University Press, 1995.

Pinotti, A. (a cura di), *Estetica ed empatia. Antologia*, Guerini studio, Milán, 1997.



Pizza, A., "Abstracción o empatía? Wilhelm Worringer y la cultura expresionista" en *DPA*, n. 16, Edicions UPC, Barcelona, 2000.

Worringer, W., *Fragen und Gegenfragen*, Piper Verlag, Munich, 1956 (trad. cast.: *El arte y sus interrogantes*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1959).

Worringer, W., *Abstraktion und Einfühlung* (1908)" (trad. cast.: *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953).

Wilhelm Worringer, ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG, 1908

En: *Abstracción y Naturelaza*. Traducción a cargo de Mariana Frenk. Fondo de Cultura Económica, México, Buenos Aires, 1953.

Ese polo opuesto a la necesidad de proyección sentimental nos parece ser el afán de abstracción. Analizarlo y averiguar el papel que desempeña dentro de la historia del arte son los principales propósitos que me guían en el presente trabajo.

En qué medida la voluntad artística está determinada por el afán de abstracción, lo podemos leer en las mismas obras de arte, sirviéndonos para ello de un método que se infiere de las siguientes exposiciones. Nos encontramos entonces con el hecho de que una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza—hasta donde exista entre ellos tal voluntad—, en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada. Por consiguiente, el afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einfühlung*. Esta afirmación provisional se demostrará en la parte práctica del trabajo.

Ahora bien, ¿cuáles son los supuestos psíquicos del afán de abstracción? Tendremos que buscarlos en el sentimiento vital de aquellos pueblos, en su comportamiento animico frente al cosmos. Mientras que el afán de proyección sentimental está condicionado por una venturosa y confiada comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo circundante, el afán de abstracción es consecuencia de una intensa inquietud interior del hombre ante esos fenómenos y corresponde, en la esfera religiosa, a un sesgo acusadamente trascendental de todas las representaciones. Quisiéramos darle a esta actitud el nombre de inmensa agorafobia espiritual. Así como, según Tibulo, *primum in mundo fecit deus timor*, podemos suponer que este temor es también la raíz de la creación artística.

Una comparación con el estado morbozo de la agorafobia física explicará quizá mejor qué es lo que entendemos por agorafobia espiritual. Según una interpretación no estrictamente científica podría verse en aquel sentimiento patológico un último vestigio de una etapa evolutiva del hombre en que este, para familiarizarse con un espacio que se extendía delante de él, no podía aún confiar exclusivamente en sus impresiones visuales, sino que tenía menester de las garantías que le ofrecía el tacto. Este leve sentimiento de inseguridad data del momento en que el hombre se convirtió en bípedo y, por lo tanto, en un ser exclusivamente visual. Pero en su evolución ulterior la costumbre adquirida y la reflexión intelectual vinieron a libertarlo de esta angustia primitiva ante un espacio vasto.

Cosa parecida acontece con la agorafobia espiritual frente al mundo amplio, incoherente e incoherente de los fenómenos. La evolución racionalista de la humanidad reprimió aquella angustia instintiva, originada por la situación indefensa del hombre en



medio del Universo. Solo los pueblos civilizados de Oriente, cuyo más profundo instinto cósmico se oponía a un proceso de racionalización y para quienes la apariencia exterior era tan sólo el rutilante velo de Maya, siguieron conscientes del insondable caos de los fenómenos vitales sin dejarse engañar por el dominio externo del intelecto sobre el panorama universal. Su agorafobia espiritual, su instinto para la relatividad de todo lo que es, no era, como en los pueblos primitivos, *anterior* sino *superior* al conocimiento; se encontraba por *encima* del conocimiento.

[...]

Y, sin embargo, nadie se atreverá a decir que por ejemplo Novalis, principal representante de esta alta concepción de las matemáticas, autor de las sentencias “La vida de los dioses es matemática” y “La matemática pura es religión”, no haya sido un auténtico artista. Solo que entre este conocimiento y el instinto elemental de la humanidad primitiva existe la misma diferencia radical que acabamos de ver entre el instinto del hombre primitivo para “la cosa en sí” y la especulación filosófica sobre “la cosa en sí”.

Riegl habla de la belleza cristalina “que constituye la ley primera y más eterna de la materia inanimada y que es la que más se acerca a la belleza absoluta (la individualidad material)”.

Como ya dijimos, no podemos suponer que el hombre haya encontrado estas leyes de regularidad abstracta auscultando a la materia inanimada; es, al contrario, una necesidad intelectual para nosotros suponer que estas leyes existen implícitamente también en la propia organización humana, aunque en este terreno ningún intento de conocer pasa de ser conjetura lógica.

Establecemos, pues, la proposición siguiente: la simple línea y su desarrollo de acuerdo con la sujeción a una ley puramente geométrica, debía ofrecer la mayor posibilidad de dicha al hombre confundido por la caprichosidad y confusión de los fenómenos. Pues en ella está eliminado hasta el último residuo de un nexo vital y una dependencia de la vida; con ella se alcanza la forma absoluta, suprema, la abstracción pura; en ella hay ley y necesidad, mientras que en todas partes impera la arbitrariedad de lo orgánico. Ahora bien, a tal abstracción no sirve de modelo ningún objeto natural.

“Del objeto natural se distingue la línea geométrica precisamente por el hecho de no hallarse dentro de ningún nexo natural. Es cierto que lo que constituye su esencia sí pertenece a la naturaleza: las fuerzas mecánicas son fuerzas naturales. Pero en la línea geométrica y, en general, en las formas geométricas, estas fuerzas mecánicas están desprendidas del nexo natural y de la infinita mutación de las fuerzas naturales y se expresan aisladamente” (Lipps, *Estética*, 1903-1906).

Es natural que esa abstracción no pudiera alcanzarse en el momento de tratarse ya de reproducir un verdadero modelo natural. Tenemos que preguntarnos, pues: ¿Cómo respondía el afán de abstracción a las cosas del mundo exterior? Ya hicimos hincapié en que no fue el afán de imitación –la historia del impulso de imitación no es la historia del arte– lo que obligó al hombre a la reproducción artística de un modelo natural, sino, a nuestro ver, la aspiración a redimir el objeto, en cuanto suscitaba un interés particular, de su vinculación con las otras cosas y su dependencia de ellas, a arrebatarlo del curso del acaecer y tornarlo absoluto.

Riegl afirma expresamente que la voluntad artística de los pueblos cultos de la antigüedad se basa en el afán de abstracción:

“Los pueblos civilizados de la antigüedad veían en las cosas exteriores, por analogía con su propia naturaleza humana (antropismo), que presumían conocer, individuos materiales de diferentes tamaños, cada uno de los cuales integraba junto con los demás, cuerpos estrechamente coherentes, unidades indisolubles. Su percepción sensorial les



mostraba las cosas confusa y caprichosamente entremezcladas, pero por medio del arte aislaban determinados individuos, presentándolos en su unidad claramente deslindada. Las artes plásticas de toda la antigüedad persiguieron, pues, como finalidad última el reproducir las cosas exteriores en su clara individualidad material, evitando y suprimiendo, frente a la apariencia palpable de la naturaleza, todo lo que pudiera enturbiar y debilitar la expresión inmediatamente persuasiva de dicha individualidad” (Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, 1901).

[...]

En su afán de lograr en la reproducción artística de las cosas del mundo exterior el acercamiento de estas a su valor absoluto, a aquello que Riegl llama su “individualidad material cerrada” se ofrecían al hombre dos posibilidades.

La primera era alcanzar esta individualidad material cerrada excluyendo la representación espacial y excluyendo toda intervención subjetiva. La segunda posibilidad era redimir el objeto de su relatividad y eternizarlo mediante un acercamiento a las formas cristalino-abstractas. Es natural que ambas soluciones pudieran realizarse en un mismo acto. Se compenetraron a tal grado que es difícil llevar a cabo una separación estricta, sobre todo en vista de que ambos impulsos brotan en el fondo de una misma raíz y son manifestaciones de una misma voluntad.

La primera conclusión era, pues, “reproducir las cosas del mundo exterior en su clara individualidad material, evitando y suprimiendo frente a la apariencia palpable de las cosas exteriores de la naturaleza todo lo que pudiera enturbiar y debilitar la impresión inmediatamente convincente de la individualidad material” (Riegl). Es, por lo tanto, obvio que la reproducción plástica de bulto redondo del modelo natural en su realidad de tres dimensiones no pudiera satisfacer esta voluntad. Pues esa reproducción, a causa de la vaguedad de la imagen que ofrece a la percepción, y por su conexión con el espacio infinito, debía dejar al espectador en el mismo estado de angustia que experimentaba frente al modelo natural. Se entiende que se excluía igualmente la representación puramente impresionista, que capta no la realidad del modelo natural sino su apariencia visual. Tal renuncia a la reproducción de la realidad objetiva, tan acusada subjetividad, no habrían satisfecho un impulso que ante la torturante caprichosidad de los fenómenos buscaba ansiosamente “la cosa en sí”. Y es precisamente la percepción óptica la que nos proporciona la información más insegura acerca de la individualidad material y la cerrada unidad de una cosa. Era, pues, necesario escoger una representación que no reprodujera el objeto en su corporeidad tridimensional, sujeta al espacio, ni en su apariencia visual.

Precisamente el espacio, henchido de atmósfera, vinculador de los objetos y destructor de su cerrazón individual, da a las cosas su temporalidad y las introduce en el cambio cósmico de los fenómenos. Y lo que aquí importa ante todo es el hecho de que el espacio como tal no se deje individuar.

El espacio es, pues, el mayor enemigo de todo esfuerzo abstrayente; era lo que en primer lugar había que eliminar de la representación. Esta exigencia está indisolublemente vinculada con la de evitar en la representación la tercera dimensión, la dimensión en profundidad, que es propiamente la dimensión espacial. Las dimensiones en profundidad se revelan solo mediante escorzos y sombras. Para captarlas es preciso que el espectador se forme la representación de la realidad corporal del objeto con ayuda de estas insinuaciones y a base de su conocimiento de este y su familiaridad y experiencia con él. Es evidente que el exigir del espectador que de esta suerte complete él mismo la representación, ese apelar a la experiencia subjetiva, está absolutamente opuesto al afán de abstracción.



Evitando la representación espacial y suprimiendo las dimensiones en profundidad se llegaba al mismo resultado, o sea, al acercamiento de la representación a la superficie, es decir, a una representación limitada a las dimensiones de altura y anchura.

“El arte de la antigüedad, que aspiraba a una reproducción de máxima objetividad de los individuos materiales, necesariamente debía evitar, en lo que cabía, la reproducción del espacio, por ser este una negación de la materialidad e individualidad. No es que ya en aquel entonces se haya sabido que el espacio es una mera forma de percepción del entendimiento humano, sino que el ingenuo afán de captar solo la materialidad palpable debía provocar instintivamente una tendencia hacia la mayor reducción posible del fenómeno espacial. Pero de las tres dimensiones espaciales en un sentido más lato, las dos dimensiones planas de la altura y anchura son absolutamente necesarias para formarse una idea de la individualidad material; por esta razón el arte antiguo las admite desde un principio. La dimensión en profundidad no es indispensable para este propósito y como además se presta para enturbiar la clara impresión de la individualidad material, se suprime hasta donde sea posible en los comienzos del arte antiguo. Los pueblos civilizados de la antigüedad opinaban, por lo tanto, que la tarea de las artes plásticas era representar las cosas como fenómenos materiales individuales, no en el espacio, sino en el plano” (Riegl).

Para completar esta definición subrayamos que la voluntad del arte no consistía en percibir el modelo natural en su individualidad material, lo que en la práctica se puede llevar a cabo dando la vuelta alrededor del objeto y palpándolo, sino en reproducirlo, lo que quiere decir que la sucesión temporal de los momentos de percepción y su integración mediante el proceso puramente visual se convierte en un todo para la representación mental. Lo que importa es la representación mental, no la percepción visual. Pues solo en la reproducción de ese todo cerrado que vivía en la representación mental, podía el hombre encontrar un equivalente aproximado de la individualidad material absoluta de la cosa, eternamente inalcanzable para él.

El acercamiento de la representación al plano no hay que entenderlo como si el creador se hubiera contentado con el contorno, con la silueta, pues esta no hubiera podido dar en absoluto una imagen de la individualidad material cerrada; se trataba de traducir las dimensiones en profundidad, hasta donde era posible, en relaciones de superficie.

En la forma más pura se logró esta traducción en el conocido dibujo “deformado” de los egipcios. Y hay aquí algo muy significativo: no se ha podido negar que el arte egipcio, en que resalta tan fuertemente el afán de abstracción imperante en toda la antigüedad, representa una modalidad distinta de la creación artística. Pero esto no ha dado lugar a una revisión general de la concepción que se tiene en los albores del arte, sino que sin ahondar psicológicamente en este fenómeno se le ha rechazado con la fórmula del “intelectualismo del arte egipcio”. Esta fórmula es totalmente errónea. Como ya hemos subrayado en otra conexión de ideas, es falso del todo designar como intelectualismo ese instintivo afán de abstracción, aunque al analizar hoy día lógicamente y desde supuestos muy distintos el rendimiento que llevó a cabo sin reflexión alguna, puede parecernos efectivamente una construcción cerebral. Es falso sobre todo porque aquella fórmula implica el juicio de que aquí se trata de un fenómeno artísticamente inferior. [...]

Recapitemos: el impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la naturaleza. Busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso en medio de la confusión y caprichosidad del mundo, y con necesidad instintiva crea desde sí mismo la abstracción geométrica. En la abstracción geométrica, la emancipación de la accidentalidad



y temporalidad que rigen el panorama universal halla su expresión acabada, la única concebible para el hombre. Pero el hombre siente además la necesidad de sustraer también lo individual, que ocupa su interés en alto grado, a su conexión oscura y desconcertante con el mundo externo y, de esta suerte, al flujo del devenir, y de acercarla en la representación a su individualidad material, de depurarla de todo lo que en ella es vida y temporalidad, y de independizarla en la medida de lo posible tanto del mundo exterior circundante como del sujeto del espectador, que en ella no quiere gozar lo afín y viviente, sino la necesidad y sujeción a la ley, la deseada abstracción, única asequible para él, en que puede descansar de su propia vinculación con la vida. Las dos soluciones que habíamos encontrado eran: reproducir la individualidad material cerrada lo más consecuentemente posible dentro del plano o, segundo camino, incorporar a la representación el mundo rígido de lo cristalino-geométrico. Una vez comprendidas estas dos soluciones con todos sus supuestos, ya no se puede hablar, como lo hace Wickhoff en su prefacio a la *Wiener Genesis* (“Génesis vienesa”), del encantador balbuceo infantil de la estilización.

Ahora bien: nuestra definición pretende abarcar con el concepto de estilo los factores que acabamos de tratar, todos ellos resultados del afán de abstracción, y contraponerlos como tal al naturalismo resultante del afán de proyección sentimental.

Pues, como hemos podido comprobar, el afán de proyección sentimental y el afán de abstracción son los dos polos de la sensibilidad artística del hombre, en cuanto esta es accesible a la valoración estética. Contrastes incompatibles, en principio; pero en realidad la historia del arte no es sino un incesante encuentro de estas dos tendencias.

Es natural que cada pueblo tienda, de acuerdo con su idiosincrasia, hacia este o aquel lado. Al averiguar que en el arte de determinado pueblo predomina el afán de abstracción o de proyección sentimental se obtiene al mismo tiempo un importante dato de su psicología; y es tarea sumamente interesante rastrear las correlaciones de este dato psicológico con la religión y el concepto del mundo del pueblo en cuestión.

Es evidente que el afán de proyección sentimental solo puede surgir donde a raíz de la predisposición, del desarrollo, de favorables condiciones climáticas y otros supuestos propicios, se haya producido cierta relación de confianza entre el hombre y el mundo circundante. En estas condiciones, la seguridad sensual, la ciega confianza frente al mundo ambiente, la eliminación de todo problematismo, el sentirse bien en este mundo, conducen, en el terreno religioso, a un panteísmo —o politeísmo, en dado caso— ingenuamente antropomórfico; en el terreno artístico, a un venturoso naturalismo, a una alegre devoción a lo mundano. Ningún ansia de redención ni aquí, ni allá. Son hombres de este mundo terrenal, que encuentran su satisfacción en el panteísmo y el naturalismo. Y tan fuerte como su fe en la realidad de la existencia es también su fe en el entendimiento, que les sirve para orientarse exteriormente en el mundo. Así es que el sensualismo coincide, por un lado, con un despreocupado racionalismo y, por el otro, con la fe en el espíritu, en cuanto este no sea especulativo ni se dispare hacia lo transcendental. Como un hombre de este tipo, que, arraigado en lo terrestre, guiado por su sensualidad y su intelecto, se mueve confiadamente sin asomo de “agorafobia” en medio del panorama universal, podemos imaginarnos al griego puro, es decir, al griego ideal, tal como habrá sido en la angosta zona limítrofe donde ya está emancipado de todos los elementos orientales de su origen y todavía no afectado de nuevo por tendencias transcendentales de procedencia oriental.

En el hombre oriental hay mayor profundidad del sentimiento cósmico y hay un saber intuitivo de que la existencia es insondable y burla toda cognición intelectual; en cambio, es más débil la confianza en sí mismo. La nota radical de su ser es, por lo tanto, el ansia de redención. Esta lo lleva, en el terreno de las creencias, a una lúgubre religión trascendentalista, dominada por un principio dualista; y, en el terreno artístico, a una voluntad de arte dirigida íntegramente hacia lo abstracto. Nunca pierde la conciencia de



la mezquindad de todo conocimiento racionalista-sensual. ¿Qué podía decir la filosofía griega a ese hombre proyectado hacia el más allá? Cuando fue penetrando en Oriente, se veía frente a una concepción del mundo mucho más profunda, que, como es natural, en parte la aniquiló radicalmente, en parte la asimiló, desfigurándola por completo. El mismo destino lo sufrió el arte griego naturalista. Nuestra soberbia europea se asombra de lo poco que pudo imponerse en Oriente y hasta qué grado acabó por ser absorbido por la antigua tradición oriental.

Llegando del arte egipcio monumental, de su grandiosidad casi superior a nuestra capacidad receptiva; habiendo vislumbrado siquiera sus supuestos anímicos, los prodigios de la plástica griega nos parecerán a primera vista –antes de acostumbrarnos de nuevo a esa atmósfera humana, más tibia y antes de recuperar nuestro criterio anterior– como productos de una humanidad más inocente, más infantil, no afectada aún por los grandes estremecimientos. La palabra *bello* se verá de pronto muy menuda. Y no le va mejor al filósofo que con su educación aristotélico-escolástica se enfrenta a la sabiduría oriental y encuentra allá, como una condición neutral, todo el criticismo europeo, conquistado a costa de tan arduos esfuerzos. En ambos terrenos parece que Europa está erigida sobre más pequeños supuestos. Nos sentimos tentados a hablar de obras en miniatura, delicadas y minuciosamente labradas. Claro que con esto no aludimos a las grandes dimensiones de las obras del arte oriental, sino solo a la grandeza de la emoción que las creó.

Estas exposiciones someras bastarán para insinuar la relación entre la voluntad artística absoluta y el estado de ánimo general, y para señalar las interesantes perspectivas que quedan abiertas.

Las oscilaciones del estado de ánimo se reflejan, como ya dijimos, parejamente en las concepciones religiosas y en la voluntad artística de un pueblo.

Así es que la mengua del instinto cósmico, el contentarse con una orientación exterior en el panorama universal, siempre coincide con un robustecimiento del afán de proyección.



El *Kunstwollen* de Alois Riegl

Palabras clave: principio artístico, voluntad de época, monumento, memoria.

Más allá de toda explicación *mecanicista*, y en clara oposición a las posturas sugeridas por las reflexiones *semperianas*, el principio artístico que caracteriza una época es, según Riegl, uno de los principales exponentes de la “escuela de Viena” –que tendía fundamentalmente a la definición del *espíritu* del arte en concomitancia con cada fase de la civilización–, la *Kunstwollen* (voluntad de arte).

La *Kunstwollen* resulta ser una suerte de alma colectiva que canaliza la originalidad expresiva de un momento histórico en la obra de un artista.

Tal “alma” abstracta pero efectiva, que pone de nuevo en juego tendencias idealistas, permite redescubrir el sentido de cada momento histórico superando los criterios canónicos de valoración.

La *Kunstwollen*, de todos modos, se basa en una aproximación formalista: se acerca a las obras bien según un principio “táctil” (la forma se realiza a partir de una visión próxima, dando lugar al detalle de sus elementos), bien según un principio “óptico” (la forma nace de una visión lejana, globalizante).

Sin embargo, ya no se podrá hablar de épocas de “decadencia” o regresión, sino que será preciso indagar qué *Kunstwollen* particular incorporan operativamente estas mismas épocas.

Al mismo tiempo, se incluyen entre las manifestaciones de este principio creativo las así llamadas “artes menores”; se sostiene que en las complejas consideraciones de las peculiaridades de un momento artístico no conviene en absoluto prescindir del examen de la trama constitutiva, en relación con las variables sociales, religiosas y científicas de aquel tiempo.

Por otra parte, en las elaboraciones teóricas de Riegl, el concepto tradicional de “monumento” se exime de cualquier atribución de valores trascendentales y absolutos que decreten su supuesta superioridad, asumiendo en cambio su propia “historicidad” (valor histórico relativo).

Riegl se ocupa de articular según diversas categorías el sentido de un monumento, y así define las diferentes maneras de intervención en lo antiguo por parte del proyecto contemporáneo: *a)* el valor de “antigüedad” resulta ser contrario a la conservación; *b)* el valor “histórico” se vuelca en la preservación de los deterioros; y *c)* el valor “rememorativo”, finalmente, celebrando la eternidad, pide una restauración reconstructiva.

Bibliografía

Carboni, M., *L'ornamentale tra arte e decorazione*, Jaca Book, Milán, 2001.

Choay, F., *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, París, 1992.



Iversen, M., *Alois Riegl: Art history and theory*, The MIT Press, Cambridge - Londres, 1993.

Olin, M., *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, The Pennsylvania State University Press, 1992.

Riegl, A., *Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlín, 1893 (trad. cast.: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, G. Gili, Barcelona, 1980).

Riegl, A., *Spätromische Kunstindustrie* (1901) (trad. cast.: *El arte industrial tardorromano*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992).

Riegl, A., *Der moderne Denkmalkultus* (1903), (trad. cast.: *El culto moderno a los monumentos*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1987).

Scarrocchia, S., *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Accademia Clementina di Bologna, CLUEB, 1995.

Schwarzer, M., *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, Cambridge University Press, 1995.

Wood, Ch.S. (ed.), *The Vienna School Reader. Politics and Art Historical Methods in 1930s*, Zone Books, Nueva York, 2000.

Alois Riegl, SPÄTRÖMISCHE KUNSTINDUSTRIE, 1901

En: *El arte industrial tardorromano*. Traducción de Ana Pérez López y Julio Linares Pérez. Editorial Visor, Madrid, 1992, p. 31-36, 299-300.

Arquitectura

De las obras de la arquitectura tardorromana casi solo nos han llegado aquellas que desde un principio estaban destinadas para el culto cristiano. No hay ninguna duda, y en casos aislados incluso se puede demostrar por testimonios que nos han sido transmitidos, de que al menos hasta el siglo IV en el territorio del Imperio se seguía construyendo para el culto pagano. Paralelamente, la relación del estado, y del ciudadano particular del Imperio, con la comunidad ideal de la Iglesia no se convirtió de golpe en una relación tan de subordinación y de autorrenuncia, como para que desaparecieran todas las condiciones necesarias para continuar con la construcción artística profana. Aunque, sin duda, haya que lamentar la pérdida de todos los lugares de culto paganos tardíos y de todas las construcciones profanas tardorromanas (salvo restos escasos y poco significativos), esta no nos impide de ninguna manera el reconocer con suficiente claridad los principios decisivos de la evolución en la arquitectura tardorromana, pues el futuro de esta evolución iba a estar precisa y exclusivamente en la construcción de iglesias, por lo que la voluntad de arte específica del período tardorromano ha encontrado justamente su expresión más pura en la edificación de iglesias cristianas. Son pues iglesias, es decir, edificios para la celebración de los oficios religiosos de las comunidades cristianas, las que proporcionan el principal sustrato de nuestras investigaciones.

En un análisis que trata únicamente de definir las líneas maestras del desarrollo evolutivo, deben obviarse los tipos especiales de templos bautismales y funerarios, a pesar de la importancia que puedan tener por su significado sintomático, puesto que, desde el

punto de vista de su objetivo último, se trata de tipos mixtos, a caballo entre la arquitectura y la escultura.

Las construcciones de templos tardorromanos obedecen a dos sistemas: la construcción de planta longitudinal (la basílica) y la de planta centralizada.

Los dos sistemas se oponen entre sí como el movimiento y la quietud. De aquí que tenga una significación fundamental por sí misma la cuestión de cuál de los dos fue elegido por una determinada comunidad artística en un período determinado. Sin embargo, no se puede excluir, y se puede comprobar desde el arte egipcio antiguo, que una misma comunidad cultural haya utilizado ambos sistemas al mismo tiempo, al tratar en cierto modo de acercarlos entre sí proporcionando quietud a la construcción longitudinal y dotando de movilidad a la construcción centralizada. Este era al menos el caso en el Imperio romano de Oriente, incluso en época tardorromana, y, en consecuencia, hemos de preguntarnos en primer lugar por los rasgos comunes que se expresan, en la misma inequívoca medida, en la construcción centralizada y en la basílica. Estos rasgos comunes, por los que se distinguen particularmente las iglesias tardorromanas de los sistemas constructivos de la antigüedad anterior, se encuentran, por un lado, en la creación del espacio y, por otro, en la composición de masas. Las iglesias tardorromanas tienen amplios espacios interiores, que evidentemente constituían no un hecho secundario exigido inevitablemente en razón de su uso, sino un problema de elaboración artística. Del mismo modo, las iglesias tardorromanas ya no se presentan como sencillas formas básicas esteométricas (pirámides, cubos, prismas, cilindros), sino que están compuestas por varias de estas formas básicas, aun cuando una de ellas domine sobre las demás. La originalidad de la creación espacial se manifiesta naturalmente sobre todo en el interior, mientras que la originalidad de la composición de masas se expresa en el exterior. Pero no se debe olvidar que la misma concepción que el arquitecto tenía del espacio interior como una magnitud (en cierto modo material) que se ha de repartir cúbicamente, estaba presente en el momento del diseño del exterior. Del mismo modo, y a la inversa, la composición de masas tiene también su aplicación en el interior. Bajo este punto de vista basta, por ejemplo, remitir a los nichos que acompañan como espacios laterales semicilíndricos al espacio principal cilíndrico (poligonal, cuadrado). El reflejo de la concepción del espacio interno en el tratamiento del exterior no se puede evidenciar, sin embargo, con tan pocas palabras, y su explicación queda reservada al desarrollo posterior de nuestra investigación. Del mismo modo, la comprensión de la íntima relación de reciprocidad existente entre la creación del espacio y la composición de masas resultará del examen del desarrollo evolutivo. Solo un hecho histórico puede mencionarse ahora provisionalmente: en el Panteón en Roma existen nichos abiertos en el interior del muro circular, mientras que el exterior forma aún un cilindro puro y compacto. Aquí aparece, pues, la composición de masas ya en el espacio interior, mientras que en el exterior aún no existe. Tales observaciones nos inducen a sospechar desde un principio que tenemos que concebir la creación del espacio como el verdadero elemento motor en el desarrollo de la arquitectura en la época del Imperio romano.

Pero, ¿acaso desde los más tempranos albores culturales de la humanidad no se han orientado hacia la creación de espacio los propósitos de toda arquitectura que fuera más allá de la simple construcción de monumentos? La arquitectura es, al fin y al cabo, un arte utilitario y su utilidad se ha expresado ciertamente y en todo momento en la creación de espacios cerrados, en los cuales el hombre puede tener la posibilidad de moverse libremente. Como ya muestra esta definición, la tarea de la arquitectura se divide en dos partes que necesariamente se complementan y condicionan, pero que precisamente por ello se sitúan en una determinada oposición recíproca: la creación del espacio (cerrado) como tal y la creación de los límites del espacio. De esta forma, se le ofrecía a la humana voluntad de arte la posibilidad de realizar, de modo unilateral, una de las dos partes a costa de la otra: los límites del espacio se podían recargar hasta tal extremo que la



construcción se convertía en una obra de arte plástica y, por el contrario, los límites del espacio se podían extender a tal profundidad que en el observador se despertaba la idea de la infinitud e inmensurabilidad del espacio libre. La cuestión ahora radica en ver la postura que la antigüedad, y, sobre todo, la fase tardorromana que la había hecho concluir, tomaron respecto de la mencionada oposición.

Por analogía con la propia naturaleza humana (antropomorfismo), tal y como creían conocerla, los pueblos civilizados de la antigüedad veían en los objetos del exterior individuos materiales, ciertamente de distinta magnitud, pero cada uno de ellos constituido por partes que se relacionaban íntimamente, formando una unidad cerrada e indivisible. Su percepción sensorial les mostraba los objetos externos mezclados entre sí de un modo confuso y poco claro: por medio de las artes figurativas extraían a algunos individuos de esta confusión y los presentaban en su unidad clara y cerrada. Con ello, las artes figurativas de toda la antigüedad buscaron su finalidad última en reproducir los objetos externos en toda su clara individualidad material, evitando y reprimiendo, frente a la manifestación sensible de los objetos externos de la naturaleza, todo aquello que pudiera turbar y debilitar la impresión inmediata y convincente de la individualidad material.

Esta definición tan general de la finalidad última, que estuvo presente en las artes plásticas durante toda la antigüedad, ya permite llegar a una deducción acerca de la relación que debía existir entre tales artes y el espacio. El espacio lleno de aire atmosférico, por el que, para la ingenua observación sensorial, cada uno de los objetos externos parece estar separado de los demás, no constituye para esta observación un individuo material, sino la negación de lo material y, por lo tanto, la nada. De ahí que el espacio no pudiera originariamente convertirse en un objeto de la creación artística antigua, pues no era posible individualizarlo materialmente. Pero, en una concepción absolutamente estricta de su misión, el arte antiguo tenía que ir aún más allá: tenía que negar y reprimir expresamente la existencia del espacio, pues resultaba perjudicial para la clara manifestación de la individualidad completamente cerrada de los objetos externos en la obra del arte. De aquí se deriva la consecuencia necesaria de que la arquitectura de la antigüedad, al menos en un principio, tuviera que fomentar en lo posible y situar en un primer plano una de las dos tareas propuestas, la limitación del espacio, y que, en contraposición, tuviera que relegar y disimular la otra, la creación del espacio.

Si con ello se daba un objetivo común para todo el arte antiguo, esto no significa que dentro de este objetivo no hubiese una evolución gradual; esta evolución estuvo dictada por las cambiantes formas de expresión, en las que, en los diferentes períodos de la edad antigua, se pensó que se manifestaba en la obra de arte la unidad individual de las cosas, que se venía buscando de modo general.

En primer lugar, se pretendió captar la unidad individual de los objetos por la vía de la percepción sensorial, excluyendo a ser posible cualquier idea o representación derivada de la experiencia. Pues mientras se partió de la premisa de que las cosas exteriores son realmente objetos independientes de nosotros, se evitó instintivamente cualquier auxilio de la conciencia subjetiva, como elemento que distorsionaba la unidad del objeto observado. El órgano sensorial que, sin duda, más frecuentemente usamos para tomar nota de los objetos exteriores es el ojo. Este órgano nos muestra, empero, los objetos únicamente como superficies cromáticas y no como individuos materiales impenetrables; y es precisamente la percepción óptica la que hace que los objetos del mundo exterior se nos aparezcan en una caótica confusión. Una información precisa de la unidad individual y cerrada de cada objeto solo la poseemos por el sentido del tacto. Solo por este podemos conocer la impenetrabilidad de los límites que encierran al individuo material. Estos límites son las superficies palpables de los objetos. Pero aquello que tocamos directamente no son las superficies en su extensión, sino únicamente algunos puntos. Hasta que no se repite en rápida sucesión la percepción de los diferentes puntos impenetrables del mismo individuo material, no llegamos a representarnos la superficie como extensión, con sus



dos dimensiones de altura y anchura. Esta representación no se ha alcanzado, por lo tanto, por una percepción inmediata a través del tacto, sino por la combinación de varias de estas percepciones, lo que necesariamente presupone la intervención del proceso mental subjetivo. De ello se infiere que incluso la convicción de la impenetrabilidad palpable como premisa esencial de la individualidad material no se obtiene solo por la percepción sensible, sino gracias a la ayuda complementaria del proceso mental. De ahí que en la creación artística antigua hubiera desde sus orígenes elementales una contradicción latente, en tanto que resultaba imposible evitar la presencia de elementos subjetivos, aun cuando por principio se buscara la captación objetiva de las cosas. Y en esta contradicción latente está precisamente el germen de toda la evolución posterior.

Pero, con ello, la creación artística de la primera antigüedad no había llegado aún al punto a partir del cual el elemento subjetivo enturbiaba la individualidad objetiva de las cosas materiales. El sentido del tacto es, en efecto, indispensable para asegurarnos de la impenetrabilidad de los objetos exteriores, pero de ningún modo para instruirnos también acerca de su extensión. En este último aspecto, su eficacia se ve superada, con mucho, por la vista. Es cierto que la vista solo nos transmite estímulos cromáticos que se manifiestan en puntos concretos, como ocurría con las sensaciones de la impenetrabilidad, y que la representación de las superficies cromáticas como puntos multiplicados se alcanza por la misma vía del proceso mental que en el caso de las superficies palpables. Pero la vista lleva a cabo la operación de la multiplicación de las percepciones individuales mucho más rápidamente que el tacto, y por ello es también a la vista a la que le debemos fundamentalmente nuestra concepción de la altura y de la anchura de los objetos. A consecuencia de esto se llega a una nueva combinación de percepciones en la mente del observador: donde la vista percibe una superficie cromática cohesionada en una sensación unitaria, aparece, debido a la experiencia, la idea de la superficie impenetrable al tacto de una individualidad material cerrada. Siguiendo este proceso, pronto la percepción óptica fue considerada suficiente para cerciorarse de la unidad material de un objeto exterior, sin que fuese necesario recurrir al testimonio directo del tacto. Pero la premisa esencial para esto siguió siendo que se mantuviera el plano absoluto, y que la extensión se limitara a las dimensiones de la altura y de la anchura.

Por el contrario, el arte antiguo tuvo que negar, por principio y desde sus comienzos, la existencia de la tercera dimensión –la profundidad–, que solemos considerar en sentido estricto como la dimensión espacial. La profundidad no solo no se percibe con ninguno de los sentidos –como hemos visto con respecto a las dos dimensiones superficiales–, sino que solo se puede concebir a través de un proceso mental mucho más complejo que en el caso de las dimensiones de la superficie. La vista solo nos permite descubrir planos: ciertamente, a partir de sombras y de líneas de contorno en perspectiva podemos deducir cambios en la profundidad, pero solo en objetos conocidos, en cuya percepción nos asiste la experiencia, mientras que al mirar objetos desconocidos en un primer momento no sabemos con certeza si los contornos curvos y las oscuras manchas de color que percibimos están en un plano. De nuevo es el tacto el que nos da la primera información segura de la existencia de cambios de profundidad, porque la gran ramificación de sus órganos permite examinar varios puntos a la vez. Pero el reconocimiento de cambios de profundidad en la superficie y, sobre todo, el de la unión total de las tres dimensiones en la forma redonda, requieren una ayuda mucho más amplia de la capacidad mental que la representación de la superficie a través de las percepciones aisladas de estímulos puntuales. Así pues, si las superficies planas no pueden ser captadas exclusivamente por las percepciones sensoriales sino solo con ayuda de la reflexión subjetiva, la aplicación de esta última será mucho más necesaria cuando se trate de captar superficies curvas, arqueadas. La distinción entre dos tipos de superficies, planas y curvas, es tan importante en la historia del arte como la existente entre contorno y color, pues en ella ya se expresa la distinción fundamental entre plano y espacio.



Con ello llegamos a la siguiente conclusión: el arte de la edad antigua, cuya finalidad era la reproducción más objetiva posible de los individuos materiales, hubo, en consecuencia, de evitar en la medida de sus posibilidades la reproducción del espacio, que entendía como una negación de la materialidad e individualidad. Y esto no ocurrió porque ya entonces se fuera consciente de que el espacio solo es una forma de intuición del entendimiento humano, sino porque, debido al empeño ingenuo de captar de un modo puro la materialidad patente, se debieron sentir empujados instintivamente a restringir en lo posible la manifestación espacial. De lo que en un sentido amplio llamamos las tres dimensiones espaciales, las dos dimensiones de la superficie y del plano, la altura y la anchura (contorno, silueta), resultan indispensables para llegar siquiera a la representación de la individualidad material; de ahí que desde un principio fuesen admitidas por el arte antiguo. En cambio, la dimensión de la profundidad no parece en absoluto necesaria para ello, y como además se presta a enturbiar la clara impresión de la individualidad material, el arte antiguo hace en un principio todo lo posible por reprimirla. [...]

Los rasgos fundamentales de la voluntad artística tardorromana

La voluntad artística tardorromana se basa en el mismo principio que la voluntad artística de toda la antigüedad pasada, en tanto que continuaba estando orientada a la captación pura de la forma individual en su manifestación material inmediata y evidente, mientras que el arte moderno no se orienta tanto hacia una separación rigurosa de las manifestaciones individuales, como a su vinculación con manifestaciones colectivas o a la demostración absoluta de la falta de independencia de lo que parecen ser individuos. El ritmo fue el procedimiento artístico fundamental del que se valió el arte tardorromano, en coincidencia de nuevo con toda la antigüedad, para cumplir la finalidad artística mencionada. Por medio del ritmo, es decir, por medio de la repetición sucesiva de manifestaciones iguales, se mostraba al espectador de forma convincente e inmediata la interrelación de las distintas partes en un todo unitario e individual; y donde aparecían varios individuos, era de nuevo el ritmo el que llegaba a configurar una unidad superior a partir de ellos. Sin embargo, el ritmo, en tanto tiene que manifestarse inmediatamente de forma evidente al espectador, se halla ligado necesariamente al plano. Hay ritmo cuando los elementos aparecen uno al lado de otro o cuando se suceden de abajo arriba, pero no cuando están uno detrás del otro; en este último caso las formas y partes individuales se tapan unas a otras, sustrayéndose de esta manera a la percepción sensorial inmediata del espectador. En consecuencia, un arte que quiere presentar unidades en composición rítmica está obligado a realizar su composición en el plano y a evitar el espacio profundo. Como todo el arte antiguo precedente, también el tardorromano ha perseguido la representación de formas unitarias individuales mediante una composición rítmica en el plano.

La voluntad artística tardorromana se diferencia, por el contrario, de aquella de los períodos artísticos anteriores de la antigüedad –de forma más extrema cuanto más distanciados se hallan, y de forma tanto menor cuanto más se aproximan–, en que ya no se conforma con observar la forma individual en su extensión bidimensional, sino que la quiere ver representada en su individualidad plenamente espacial, tridimensional. A esto estaba necesariamente ligada una separación de la forma individual del plano visual universal (fondo) y un aislamiento de la misma respecto a este plano del fondo y respecto a otras formas individuales. Pero con ello no solo se liberó la forma individual, sino también los distintos intervalos intermedios que antes estaban unidos en el plano común del fondo (el plano visual): el aislamiento total de la forma individual tuvo pues como consecuencia simultánea una emancipación de dichos intervalos, es decir, la elevación del plano, hasta ahora neutral y sin forma, a una potencia de forma artística, o lo que es lo mismo, de forma cerrada en una unidad individual. Ahora bien, el procedimiento seguía siendo,



como acabamos de comprobar, el ritmo, de lo que se sigue que ahora también habían de configurarse los intervalos de forma rítmica.

Si los intervalos, como las formas individuales, estaban ahora cerrados tridimensionalmente, hacia el fondo, daban lugar a un nicho espacial libre de una determinada profundidad. Aun cuando esta profundidad nunca fuera lo suficientemente relevante como para que con ello pudiera ponerse en tela de juicio el efecto del ritmo vinculado al plano, resultaba suficiente para llenar más o menos los intervalos así tratados con sombras oscuras, las cuales producían, con las claras formas individuales que se situaban entre ellos, un ritmo cromático de luz y sombras, de blanco y negro. Este ritmo, que fue propio sobre todo de los trabajos mediorromanos, pero que también lo fue todavía de los del siglo IV (sarcófagos de la ciudad de Roma), y que concretamente en la arquitectura y en el arte industrial se mantuvo durante bastante tiempo como norma, retrocedió ligeramente en los relieves figurativos verdaderamente tardorromanos (los sarcófagos de Ravenna), los cuales revelan a su vez una inclinación a volver a una concepción táctil, para otorgar en su lugar al ritmo lineal un dominio tanto más ilimitado. Sin embargo, junto a esto seguimos encontrando continuamente, incluso en período tardorromano avanzado, relieves de figuras en los cuales se ve observado junto al ritmo lineal también el ritmo cromático, a la manera mediorromana.

Esta nivelación de fondo y forma individual condujo, en los casos en los que se quería hacer destacar una forma individual de manera verdaderamente efectiva, a una composición de masas; un fenómeno inaudito dentro del arte antiguo y que, por otro lado, parece constituir la etapa previa a la concepción moderna del carácter colectivo de las aparentes formas individuales.



La *Einfühlung* en arte y arquitectura: Henry van de Velde

Palabras clave: proyección sentimental, empatía, Art Nouveau, línea-fuerza, imitación de la naturaleza.

De una contraposición dramática con la civilización contemporánea nace el espíritu reivindicativo de un estilo formal que tiende a la expresión de valores colectivos.

El uso de la memoria voluntaria y sistemática del eclecticismo, fruto de una selección razonada de referencias pretéritas, es sustituido por la involuntariedad de una memoria que aspira a una dimensión "utópica".

Surge así una producción artística que busca su sentido en una gradual pero decidida liberación del acervo historicista y en una general tendencia hacia la desmaterialización objetual; exalta los conceptos de transparencia, ligereza, inversión radical de los códigos compositivos, sometiendo volúmenes tradicionalmente monolíticos al ímpetu redefinidor de la *línea*.

En una suerte de espasmódico *horror vacui*, que por todas partes percibe y transcribe energías, fuerzas vitales y tensiones magnéticas a la espera de "expresión", la cultura del Art Nouveau ve en la naturaleza una fuente de "correspondencias" con los artefactos humanos.

De la *Einfühlung* procede la intención de manifestar en la línea el ímpetu dinámico de una fuerza orgánica ("La línea es una fuerza que actúa de modo semejante al de las fuerzas naturales elementales"), en condición de transferirse del mundo natural a la obra.

Van de Velde toma partido, en su batalla moderna, por un "nuevo estilo" que deberá tener en cuenta las máquinas, pero intentando infundirles el valor de la "belleza", según una visión proyectual que quiere conformar entre sí los principios de función, construcción material y ornamento.

Este último permanece, aunque debe ser verdaderamente "intrínseco" al objeto y no una superposición decorativa.

En su voluntad de conciliación, Van de Velde llegará a sostener el "rechazo a cualquier forma u ornamento siempre que un moderno ejercicio mecánico tuviese dificultad en producirlo y reproducirlo"; sin embargo, esto no le impedirá encararse frontalmente a Muthesius en el debate del Werkbund de 1914, cuando repudió la teoría de la estandarización de los tipos industriales, tomando posición a favor de la salvaguardia de la creación individual.

Bibliografía

Bouillon, J.P., *Diario del Art Nouveau*, Destino, Barcelona, 1990.

Fahr-Becker, G., *El modernismo*, Könemann, Colonia, 1996.



Ploegaertes, L., *L'Oeuvre architecturale de Henry Van de Velde*, Presses de l'Université Laval, Bruselas, 1987.

Russell, F. (ed.), *Art Nouveau Architecture*, Academy, Ed., Londres, 1979.

Schmutzler, R., *Art Nouveau. Jugendstil*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1977, (trad. Cast.: *El Modernismo*, Alianza ed., Madrid, 1980).

Semback, K.J., *Henry Van de Velde*, Thomas and Hudson, Londres, 1981.

Semback, K.J., *Modernismo. La utopía de la reconciliación*, Taschen, Colonia, 1991.

Tschudi Madsen, S., *Art Nouveau*, Guadarrama, Madrid, 1967.

Van de Velde H., *Zum neuen Stil (1895-1934)*, (trad. cast.: *Hacia un nuevo estilo*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1959).

Van de Velde, H., *Formules de la beauté architectonique (1902-1912)*, (trad. it.: *Formule de la bellezza architettonica moderna*, Zanichelli, Bolonia, 1981).

Henry van de Velde, FORMULES DE LA BEAUTÉ ARCHITECTONIQUE MODERNE, 1916

En: "Formas de la belleza arquitectónica moderna". *Textos de arquitectura de la modernidad*, edición a cargo de Pere Hereu, Josep Maria Montaner y Jordi Oliveras, Nerea, Madrid, 1994, p. 94-109.

Esta definición, aparecida por primera vez en un artículo de la revista alemana *Die Zukunft* en septiembre de 1902, formulaba con una concisión deliberada una convicción asumida desde 1891, época hacia la cual producíamos nuestros primeros elementos decorativos abstractos y puramente lineales. Durante las conferencias y cursos impartidos en la Université Nouvelle de Bruselas (1894-1895) analizamos la naturaleza de la línea e intentamos establecer las relaciones existentes entre su naturaleza dinámica y la naturaleza y función del elemento decorativo. La definición, tal como apareció por primera vez en el artículo de *Die Zukunft*, se recoge en mi libro *Laienpredigten*, aparecido en 1902, en el capítulo dedicado a los "Prinzipielle Erklärungen":

"La línea es una fuerza cuyas actividades son análogas a las de todas las fuerzas naturales elementales; ¡cuando se reúnen varias líneas-fuerza y ejercen sus actividades en sentido contrario, provocan los mismos resultados que cuando las fuerzas naturales se oponen entre sí en las mismas condiciones! [...] La línea toma su fuerza de la energía de quien la ha trazado".

Precisábamos además el parentesco existente entre la naturaleza de la fuerza que impregna a la línea y la de las fuerzas cuyas actividades y resultados consideramos en la naturaleza.

"En este tipo de líneas operan las mismas fuerzas que en la naturaleza han impregnado al viento, al fuego y al agua. Cuando el arroyo se precipita contra una piedra que se opone a su curso, se desvía y dirige sus aguas hacia la orilla opuesta donde escarba y



erosiona los bordes. Cuando el viento choca con las poderosas cimas de las montañas se rompe contra esas masas inquebrantables y cuando el fuego se desencadena bajo bóvedas de piedras se extiende, corre y se lanza buscando salidas”.

Esta definición de la línea y esta concepción dinámica de su naturaleza fueron muy comentadas desde entonces por muchos estudiosos del arte, y desde 1902 esta definición aparece citada a menudo. Es más, la denominación de “línea-fuerza” aplicada a la línea de fabricación de los productos metalúrgicos, a la construcción y a las obras de los ingenieros data de entonces.

La línea actúa sobre cualquier ser que tenga algo de sensibilidad por medio de las direcciones, las relaciones de longitud y los acentos inducidos mientras es trazada. Esta acción es espontánea. Así, incluso cuando creemos actuar tan solo orientados por un fin práctico, es decir, en el momento en que tratamos de fijar el esquema de una forma cualquiera, nuestra sensibilidad percibe las relaciones que se establecen entre las líneas que se suceden y modifican el aspecto de esta forma. Si a continuación constatamos que la impaciencia del goce estético se remonta a los primeros instantes de la concepción, comprobaremos además que no percibimos goce estético hasta que las sucesivas modificaciones del esquema revelan la existencia de relaciones dinámicas entre todas las líneas en juego.

Aunque en un caso semejante pretendamos fundamentalmente la creación de una forma, un resultado como el descrito constituye un elemento decorativo lineal de la más primitiva y rudimentaria naturaleza. Concebir así la forma nos impedirá concebir la ornamentación que le resulte más adecuada de otro modo que no sea un desarrollo, un complemento orgánico. Ahora bien, solo podemos realizar la ornamentación valiéndonos de elementos capaces de actuar a su vez sobre la forma o de seguir la reacción de las actividades que en ella se manifiestan, es decir, elementos de su misma naturaleza, elementos lineales.

Toda forma se nos presenta en condiciones que determinan la ornamentación que es “su” ornamentación, ¡la lleva literalmente en sí! Las relaciones entre forma y elemento decorativo no pueden ser sino “complementarias”. La línea se encarga de evocar aquellos complementos de los cuales la forma aún no está dotada pero que presentimos indispensables. Esas relaciones son relaciones de estructura y la línea, que es la que las establece, tiene la finalidad de sugerir el esfuerzo de una energía, tanto allí donde la línea de la forma revele una flexión cuya causa no es evidente, como allí donde los efectos de la tensión sobre la elasticidad de la línea y de la forma evoquen la acción de una dirección energética procedente del interior de la forma.

La ornamentación así concebida completa la forma; es su prolongación y reconocemos el sentido y la justificación del elemento decorativo en su función.

Esta función consiste en “estructurar” la forma y no en “adornar” como generalmente tiende a pensarse. Sin el apoyo de esta estructura a la que la forma se adapta como un lino tejido al bastidor o la carne a los huesos, la forma tenderá a cambiar de aspecto o a desplomarse del todo.

Las relaciones entre esta ornamentación “estructural y dinamográfica” y la forma o las superficies, deben parecer tan íntimas que dé la impresión de que la ornamentación haya “determinado” la forma. Esta determinación encajará en ese orden de las cosas naturales que considera que el vestido y el revestimiento vinieron después de la estructura, de la armazón interna. Poco importa que en la realidad el orden de aparición de una y otra haya sido inverso.

De hecho, la ornamentación estructuro-lineal y dinamográfica vista como el complemento adecuado de las formas, concebidas estas según el principio de la concepción racional y consecuente, es la imagen del juego de las fuerzas interiores que presentimos en todas las formas y materiales.

Son esas actividades las que parecen haber inducido la forma, fijado su aspecto. Las modificaciones, cuya última consecuencia es la forma, se detuvieron en el momento en

que esas fuerzas interiores neutralizaron su energía en un equilibrio perfecto de efectos y causas.

¡Ese momento pasa entonces a ser la eternidad!

Podemos imaginar formas realizando ese equilibrio sin la ayuda del elemento decorativo y esas son las formas más perfectas. En su simplicidad, estas formas han realizado un esquema lineal que constituye en sí mismo y sin complemento una ornamentación perfecta, eterna.

Sería excesivo concluir que la presencia del elemento decorativo es secundaria con relación a la Belleza. Solo es secundario si es inorgánico, sin nexo con la forma, sin actividad complementaria y estructura.

La menor debilidad sentimental, la menor asociación naturalista amenazan la eternidad de dicha ornamentación. Ambas tienden infaliblemente a devolver al tiempo lo que estaba “fuera” del tiempo; en realidad, lo que estaba “más allá”; y en este punto de nuestras consideraciones coincidimos con Worringer, quien entrevé en “la abstracción” una forma “necesaria, definitiva y absoluta”. Sin embargo, hemos alcanzado este absoluto por caminos muy diferentes y mediante una concepción orgánica y viva de la línea. El propagador de la teoría de la “abstracción” —opuesta a la del *Einfühlung*— afirma que la concepción de una “línea inorgánica y muerta”, de una “línea despojada” del último resto de dependencia y de comunidad con la vida ¡“puede por sí sola abrirnos los caminos del más allá”!

Worringer en su obra *Abstraction und Einfühlung* opone “la gran inquietud interior que suscitan en el hombre los fenómenos del mundo aparente” a la confianza “bienaventurada y panteísta” que anima al mundo occidental en sus relaciones con los fenómenos del mundo aparente. Esta inquietud, alimentada por sugerencias religiosas, habría llevado al hombre primitivo y al oriental “a una imperiosa transcripción transcendental” sobre cuyo sentido y alcance el autor no nos deja lugar a dudas, puesto que, según él, es el producto de la “línea inorgánica y muerta”.

[...]

La justificada antipatía del autor hacia un arte naturalista, caído en expresiones lamentables de un sentimentalismo sin inteligencia y ardor reales, le ha llevado más allá de lo que justifica la severidad más excesiva. ¡El arte, ciertamente, no debe confundirse en absoluto con “la habilidad manual de la imitación”! ¿Pero de ahí se desprende que esta habilidad excluye fatalmente del dominio del arte todo aquello que, puesto a su servicio, revela un sentido profundo de la línea, una sensibilidad dispuesta a abandonarse a todos los goces que la línea puede proporcionarnos? No es posible que a Worringer se le hayan escapado los lazos y el parentesco estético que unen esas creaciones que se remontan al comienzo del mundo, a la pintura y escultura egipcias, a la escultura griega arcaica, a la pintura primitiva china y persa y a la pintura primitiva occidental. En cuanto al absurdo del que pretende convencernos, es un absurdo que nos llevaría a aceptar la opinión según la cual “los trogloditas de Aquitania habrían alcanzado un nivel de cultura artística más avanzado que los creadores del estilo Dipylon” y que expone a Worringer a que la malevolencia se vuelva en su contra, por cuanto le obligaría a declarar que las producciones del arte primitivo oriental y occidental, el arte de un Pisanello, pertenecen al dominio de las producciones “que no tienen nada en común con el arte propiamente dicho; con el arte que nos proporciona sensaciones estéticas”, ya que revelan esa “habilidad manual de la imitación”.

También son prejuicios las razones que aduce el autor para explicar la estilización geométrica de la mayor parte de las ornamentaciones primitivas. La teoría de Semper, es decir, la teoría del origen “técnico y materialista” aplicada a esas ornamentaciones no encaja en el marco de su concepción de la “necesidad innata de abstracción”. Esta



necesidad resultaría de una “aprehensión del espacio” que irresistiblemente conduciría al hombre primitivo a

“aislar el objeto aparente de toda relación con la naturaleza, a transferirlo fuera del juego de las variaciones de las cosas existentes; a depurarlo de todo lo arbitrario que deriva de sus nexos con la vida, dándole así una forma necesaria, inmutable que le aproxima a su valor absoluto”.

Por consiguiente, la “estilización” de las ornamentaciones primitivas se referiría a postulados psicológicos de alto valor. Wundt no había buscado en tan alta esfera las explicaciones de la tendencia a la estilización. El célebre psicólogo se conformó con considerar “la fatalidad geométrica” y “el carácter técnico” de ciertas ornamentaciones, y en lo que Worringer denomina necesidades de “aproximación al valor absoluto”, Wundt percibe lo mucho que corresponde a “la ventaja práctica de la abreviación”.

“La razón más inmediata de esta estilización es siempre la simplificación, mientras que en cualquier forma un poco complicada hay una referencia al arte mnemotécnico, a la acción de la constante repetición del mismo motivo, a su empleo como simple marca sugestiva. A su vez, esta simplificación provoca una aproximación más o menos efectiva a la regularidad geométrica”.

Más adelante dice:

“Allí donde el modo de la estilización se aplica a las formas naturalmente simplificadas de los animales, estas se aproximan a las figuras más rudimentarias de la geometría, hasta tal punto que su sentido y origen naturalista solo son perceptibles para el mismo dibujante y para los iniciados” (“Mensch und Tier in den Anfängen der Kunst”, vol. III *Völkerpsychologie*).

A pesar de esas juiciosas observaciones, Worringer concede a los primitivos el beneficio de una situación y de una toma de posición que no vuelve a darse más que en períodos muy posteriores a los comienzos del arte y de la cultura.

Compartimos la opinión del autor en lo referente al momento en que la humanidad vuelve a alcanzar un grado similar de cultura y de necesidades estéticas; este momento corresponde al período en que “la humanidad –tanto más insatisfecha de las apariencias del mundo exterior y más desconfiada de su poder de atracción cuanto más las conoce– se siente arrastrada por la fuerza dinámica que tiende hacia la más elevada Belleza abstracta”. Sin embargo, nosotros estamos convencidos de que en el hombre ¡esta es la “última” y no la “primera” fase del desarrollo del sentido de la Belleza!

[...]

De este modo, cuando las producciones del arte de construir máquinas, del arte del ingeniero-constructor, nos revelaron una línea cuya expresión difería de las generalmente empleadas para tales identificaciones simplistas y tranquilizadoras, nos despertamos del letargo en que nos hallábamos. Durante este largo período sin estilo, la línea no había ejercido ninguna acción directa sobre nuestra sensibilidad. Sin embargo, he aquí que una línea se mostraba dotada de una expresión particular cuyo sentido se prolongaba en nuestro intelecto y en nuestra sensibilidad.

No fue más que un pensamiento extraordinariamente perspicaz el que nos hizo entrever los lazos que unen esta línea y su nueva expresión con las condiciones de la mentalidad, de la moral y de los sentimientos del hombre actual. Desde siempre esas condicio-



nes habían sido determinantes y la línea, esta línea de los Estilos, las refleja de forma tan evidente ¡que podemos “leer” en ella como se lee con los ojos!

La línea es tan “parlante” como ellos y más “parlante” que la palabra escrita; gracias a ella, nada de lo que contribuía a definir la sensibilidad de los pueblos cuya supremacía se ha sucedido a lo largo de la Historia nos es ajeno. El impulso más imperceptible, la mínima reflexión, el cambio de ritmo más sutil, la variación más inapreciable en las relaciones de frecuencia y distancia de los acentos, corresponden a causas cuya naturaleza está ligada a la mentalidad y psicología particulares de cada pueblo. ¡Cualquier gran período histórico tiene su línea sintética!



El Art Nouveau como ideal *Gesamtkunstwerk*: Victor Horta, Hector Guimard, Charles Rennie Mackintosh

Palabras clave: simbolismo, renovación de los lenguajes arquitectónicos, *Gesamtkunstwerk*, empatía, *kultur*, Art Nouveau, eclecticismo, naturaleza, medievalismo.

Entre 1893 y 1905 se difunde por Europa la fase más creativa de un movimiento que, asumiendo diferentes denominaciones según los países, mantiene, sin embargo, algunos aspectos en común: el rechazo a las costumbres académicas e historicistas, la defensa de una *Gesamtkunstwerk* embebida de connotaciones palingenésicas, la concepción de una arquitectura *procesal*, la reducción al plano y a la línea de los elementos de la figuración, la enfatización de lo asimétrico y de lo “orgánico”.

Es, en efecto, la búsqueda de un “estilo” por parte de la nueva burguesía urbana, volcada en representar valores en vía de definición que, frente al uso de la historia como referente, preferirá una inmersión inspirativa en los temas proporcionados por la naturaleza.

Si el eclecticismo se sigue empleando para encarnar los valores de las instituciones y del poder político, el Art Nouveau se presta, pues, a identificar el lenguaje de una naciente sociedad de consumo.

Esta nueva clase de privilegiados, cuyas actividades y negocios abriga la ciudad, necesita un sello artístico para sus objetos de uso y sus viviendas lujosas, o para dignificar el disfrute de su tiempo de ocio.

Por otro lado, la aceptación de la industrialización introduce la posibilidad de producir en serie algunos prototipos: de esta manera, las propuestas expresivas llegarán también a las capas sociales menos acaudaladas, transformándose en *moda* y alimentando un vasto mercado.

Horta y Guimard reconocen en Viollet-le-Duc su principal valedor: el armazón metálico se convierte así en el parámetro de una proyectación innovadora de los interiores, explotando las posibilidades estructurales; se generarán nuevas relaciones espaciales y se configurará el ambiente *artístico* en su globalidad.

Además, la utilización de la estructura metálica se debe también a consideraciones económicas y a su posibilidad de prefabricación, como testimonia el encargo recibido por Guimard de equipar con nuevas tipologías las diferentes paradas y entradas del metro de París.

La arquitectura de Mackintosh, en oposición al decorativismo y a lo vernacular de la época victoriana, se aproxima a la idea del espacio como vacío, en el que el mobiliario y los objetos tienden a un gradual desvanecimiento.

Lo “doméstico” de este autor, enriquecido en todo caso por asociaciones simbólicas y centradas en el proyecto de los interiores como encadenamiento de enclaves significantes, incluye sensualidad y dimensiones fantásticas.



Sus edificios ensayan una nueva relación entre decoración y construcción, donde la enfatización de entregas, tangencias y potencialidades expresivas de los materiales se transforma directamente en tema de ornamentación.

Bibliografía

Aubry, F.; Vandenbreenen, J. (ed.), *Horta. Art Nouveau to modernism*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1996.

Bouillon, J.P., *Diario del Art Nouveau*, Destino, Barcelona, 1990.

Brett, D., *C.R. Mackintosh. The Poetics of Workmanship*, Reaktion Books, Londres, 1992.

Dernie, D.; Carew Cox, A., *Victor Horta*, Academy Editions, Londres, 1995.

Ferré, F.; Rheims, M., *Hector Guimard arch*, La Bibliothèque des Arts, París, 1985.

Garcias, J.C., *Mackintosh*, Akal Arquitectura, Madrid, 2000.

Godoli, E., *Hector Guimard*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 1992.

Kaplan, W. (ed.), *Charles Rennie Mackintosh*, Abbeville Press, Glasgow Museum, 1996.

Laganà, G. (a cura di), *Charles Rennie Mackintosh. 1868-1928*, Electa, Milán, 1988.

Vigne, C., *Hector Guimard et l'Art Nouveau*, Musée d'Orsay, París, 1990.

P. Agustín Cotard, LA PROVOCATION PORNOGRAPHIQUE DE M. GUIMARD ET BÉNARD, 1902

Diario *La Croix*, París, 17 de marzo de 1902, traducción al castellano a cargo de Marisa García.

Apenas dos años después de que el Sr. Hector Guimard se atreviera a cubrir la boca de la estación de metro de la Muette con un gigantesco abanico de vidrio –espantajo podríamos llamarlo, porque los sinónimos de este accesorio se limitan a la frivolidad, libertinaje y licencia moral–, la Compañía del Metropolitano de París se digna de nuevo a recurrir a los supuestos talentos de este señor.

[...]

El no-estilo del Sr. Guimard, que sus adeptos defienden atribuyéndole valor utilitario es [...] una copia fea y brutal, en los materiales más vulgares, de las irregularidades de la naturaleza. Esta laxitud de formas revela la desenvoltura intelectual criminal de su autor.

El Sr. Guimard reproduce obscenamente lo que no merece ser reproducido, en lugar de emplear los talentos que le confió el Creador para loarlo, en la búsqueda de una perfección absoluta. [...] En la estación Monceau, como en otras partes de París, los paseantes se ven insultados por las inmundicias pornográficas del Sr. Guimard.



El Sr. Guimard clama en todo París que él no desea otra cosa que “ocultar la fealdad que hay debajo”, y dice, además, que después de Eiffel, el Arte puede tener un valor utilitario. La estructura monstruosa del Sr. Eiffel en el Campo de Marte, si bien es una verruga que desfigura todo París, posee al menos, a pesar de sus materiales, una repetición perfecta de motivos, un rigor, una rectitud de la que el Sr. Guimard no sabe valerse.

El Sr. Guimard actúa licenciosamente, seamos conscientes, y no tiene otro objetivo que hacer que nuestros conciudadanos compartan sus perversiones. Las circunvoluciones vegetales de su anterior “creación” en la Muette nos chocan, evidentemente, por la lujuria de sus formas, propias para despertar las ideas de lujuria en los ciudadanos más débiles.

[...]

Las formas con las que decoró la entrada de la estación de Monceau aparecen como los desarrollos camales vergonzosos de la naturaleza. En cuanto a las dos ramas que encuadran lo alto de la escalera y se envuelven como un receptáculo de dos formas de vidrio pulidas, oblongas, esféricas, traslúcidas y sanguíneas, solo pueden tratarse de la metáfora que usa el Sr. Guimard desde hace unos años –y que nosotros combatimos sin falta– de la representación pública más odiosa e insoportable del sexo femenino.

Las recientes declaraciones del Sr. Guimard citadas por *Combat* no pueden ser más claras al respecto: “El Metro desplaza los hombres en la capital como los fluidos se desplazan en el cuerpo humano, y yo he querido, con esta entrada, indicar una semilla, un cambio de estado en el hombre, convertido en una partícula interior”. Estos propósitos anatómicos son elocuentes, y no podemos más que desear que su autor reciba los castigos que merece por sus obras. En cuanto a sus defensores, como el periodista de *Combat*, Joel Potier, que no quiere ver en sus obras más que “la evocación poética y sutil de las alas de libélulas invitándonos al viaje”, no comprendemos la voluntad que los anima, y que los animó ya para defender la pornografía del Sr. Baudelaire hace 40 años, y que intenta ocultar a los ojos del público la realidad de estas obras a fin de poder establecer mejor una sociedad comunista, permisiva y desordenada, sin guía.

Los monstruos como el Sr. Guimard son por lo general internados en los hospitales especializados, donde la manifestación de sus desequilibrios no puede dañar a nadie más que a ellos, y donde un personal calificado les dispensa una educación persuasiva adecuada para guiarlos por el buen camino. [...] Reclamamos la destrucción de las obras, la dimisión de M. Bénard y el internamiento inmediato del Sr. Guimard, y velaremos porque se obtengan estos resultados.



Desarrollos urbanos y arquitectónicos en la España finisecular



Considerándolo bien, y estudiando el origen complejo y heterogéneo de la estructura existente en nuestras ciudades, se percibe que la antítesis constante entre estas estructuras y las justas y legítimas aspiraciones de la sociedad que se sirve de aquella para su funcionamiento no es más que un hecho lógico, natural, inevitable, de cuya aparición nadie es responsable, ni pueblo ni gobierno; pero de cuya persistencia serían igualmente responsables el gobierno y el pueblo; y, ¡ay de unos y otros si lo permitiesen!

Ildefonso Cerdà

Fig. 3: *Calle Balmes*, Barcelona, 1925.



Desarrollos urbanos y arquitectónicos en la España finisecular

Ildefonso Cerdà y la fundación del urbanismo

Palabras clave: ciencia urbana, higienismo, circulación, nuevos medios de locomoción.

A partir de 1859, la ciudad de Barcelona lleva a cabo su expansión territorial, dilatándose más allá de las murallas medievales gracias a un proyecto del ingeniero I. Cerdà; con él aparece por primera vez el término y la disciplina del *urbanismo*, sustanciada por el recurso decisivo a las cuestiones de la “higiene” y de la “circulación”.

Cerdà articula la futura urbe dentro de una red regular de manzanas, organizadoras de áreas de nuevo desarrollo, cuyos únicos límites establecidos son los estrictamente topográficos.

La adopción del bloque abierto o semicerrado, ocupado en su patio interior por espacios verdes, constituía, a su vez, una respuesta tipológica al modelo de los bloques residenciales compactos y con alta densidad; configura así un sistema igualitario de edificaciones que aspira a un ideograma isótropo de las rentas y de las condiciones de habitabilidad.

En su “teoría” sobre la “ciudad-máquina”, que funcionaría con la perentoriedad y la precisión de un aparato mecánico, Cerdà concedía prioridad al sistema de la circulación, concibiendo el tráfico (a la sazón, sobre todo de tracción a vapor) como punto de partida para cualquier estructura urbana científicamente fundada.

Todas sus reflexiones teóricas intentan, por otra parte, delinear las características inequívocas de una “ciencia de la urbanización” entendida a la manera positivista, donde los factores de eficiencia y de funcionalidad



priman sobre cualquier otra preocupación de orden compositivo o formal; a fin de cuentas, ante el "mal", se trata de emprender el camino terapéutico más plausible para un efectivo saneamiento del organismo urbano.

Bibliografía

AA.VV., "Ildefonso Cerdà", en *2C. Construcción de la Ciudad*, n. 6-7, Barcelona, 1977.

AA.VV., *La formació de l'Eixample de Barcelona. Aproximacions a un fenomen urbà*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1990.

AA.VV., *Cerdà urbs i territori. Una visió de futur*, Electa, Madrid, 1994.

Busquets Grau, J. (ed.), *Treballs sobre Cerdà i el seu Eixample*, MOPT - Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1992.

Cerdà, I., *Teoría general de la urbanización. Reforma y Ensanche de Barcelona (1867)*, Instituto de Estudios Fiscales, Barcelona, 1968, 3 vols.

García i Espuche, A., *El Quadrat d'Or: centre de la Barcelona modernista: la formació d'un espai urbà privilegiat*, Barcelona Olimpiada Cultural, 1990.

Isac, A., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919*, Diputación Provincial, Granada, 1987.

López, M. (ed.), *Cerdà i Barcelona. La primera metròpolis, 1853-1897*, Museu d'Història de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2010.

Magrinyà, F.; Marzá, F., *Cerdà 150 anys de modernitat*, ACTAR i Fundació URBS i Territori Ildefons Cerdà (FUTIC), Barcelona, 2009.

Soria i Puig, A. (comp.), *Cerdà. Las cinco bases de la teoría general de la urbanización*, Electa, Madrid, 1996.

Ildefonso Cerdà, TEORÍA GENERAL DE LA URBANIZACIÓN, 1867

En: "Los conceptos de urbe y urbanización". *Cerdà. Las cinco bases de la teoría general de la urbanización*. Compilación, estructuración y comentarios de Arturio Soria y Puig. Electa, Madrid, 1996, p.79-94.

Antes de entrar en el estudio de un asunto, es muy conveniente [...] empezar por la definición y explicación de las palabras en aquella materia más usuales. [...]

Con mucho mayor motivo que cualesquiera otros autores, me veo precisado a seguir esa racional costumbre, yo que voy a conducir al lector al estudio de una materia completamente nueva, intacta, virgen, en que, para ser todo nuevo, han debido serlo hasta las palabras que he tenido que buscar e inventar, pues como tenía que emitir ideas nuevas, no podía encontrar su expresión en ningún panléxico. Colocado en la alternativa de inventar una palabra, o de dejar de escribir sobre una materia que, a medida que he ido



profundizando en su estudio, la he creído más útil a la humanidad, he preferido inventar y escribir que callarme.

El uso de una palabra nueva no puede ser censurable, siempre y cuando la necesidad lo justifique y lo abone un fin laudable. Y yo, por mi parte, no creo que deba demostrar la necesidad, cuando es sabido que trato de una materia que nadie hasta aquí ha tratado, y en cuanto al fin a que van encaminadas mis tareas, abandono su apreciación al recto juicio del lector, después de que haya leído un capítulo cualquiera de esta obra.

Lo que sí debo hacer, y haré con mucho gusto, es explicar la significación que tengan las palabras nuevas que vayan ofreciéndose al paso, y las razones filológicas y filosóficas que he tenido para adoptarlas. [...] Esto no obstante, juzgo conveniente anticipar aquí algunas explicaciones respecto de dos palabras que, debiendo ser de uso general y constante en el texto, y campeando una de ellas en el mismo título de la obra, cuyo sujeto forma, merecen una explicación previa más detallada, más razonada y cumplida; tales son las palabras *urbanización* y *urbe*.

A poco de haber empezado mis investigaciones, de mera curiosidad al principio y de detenido estudio después, acerca del modo de funcionar el hombre en esos grandes colmenares que se llaman comúnmente ciudades, y las relaciones íntimas que le unen con su vivienda y a esta con la del vecino y a todas las viviendas entre sí y a la calle o vía pública con todas las viviendas, y los sacrificios que imponen, y las ventajas que proporcionan las casas unas a otras, y todas a la calle, y la calle a todas las casas; y observé los muchos y complicados intereses que juegan y luchan y se combaten en estos grandes palenques donde se concentran y bullen todos los de una comarca, a veces de una provincia y distrito, a veces de una nación entera; y me convencí de la parte muy principal, que no voluntaria, sino forzosamente, toman en esas luchas los intereses materiales, los morales, los administrativos, los políticos y los sociales y los de la salud pública y del bienestar del individuo, que son casi siempre las víctimas sacrificadas a la prepotencia de aquellos; cuando llegué a discernir con claridad los gravísimos males y funestos resultados, que así al individuo como a la familia, así al vecindario como a la humanidad se seguían de la ignorancia o abandono con que se miran por lo general estas cuestiones, casi nunca bien estudiadas, casi nunca bien comprendidas y, lo que es peor, casi siempre erradamente resueltas; y cuando íntimamente convencido de que no solo podría evitarse ese cúmulo de males sin tasa ni medida que llueven sobre la humanidad encerrada en tales hormigueros, sino que podrían en cambio proporcionársele grandes bienes, si llegase un día feliz en que, descubiertos a fuerza de constantes investigaciones y estudiados, comprendidos y debidamente aplicados los principios que, para poner orden y concierto y armonía entre elementos tan heterogéneos y las más veces encontrados, dicta la naturaleza, la razón natural enseña, y proclama el derecho natural y a veces el escrito, me decidí a probar a escribir algo sobre asunto tan complejo y complicado como arduo y nuevo; lo primero que se me ocurrió, fue la necesidad de dar un nombre a ese *maremagnum* de personas, de cosas, de intereses de todo género, de mil elementos diversos que, sin embargo, de funcionar, al parecer, cada cual a su manera de un modo independiente, al observarlos detenida y filosóficamente, se nota que están en relaciones constantes unos con otros, ejerciendo unos sobre otros una acción a veces muy directa, y que por consiguiente vienen a formar una unidad. (1867, TGU, I, p. 27-29)

[...]

De *civis* viene *civitas*, nombre colectivo que no significó en su origen más que el conjunto de los moradores de Roma y también el de todas las prerrogativas y distinciones inherentes al título de ciudadano. En estos dos sentidos la encontramos usada en los



autores más antiguos de pura latinidad. Sin embargo, con el transcurso del tiempo, hubo de confundirse y considerarse como una sola entidad el contenido y el continente; y desde entonces la palabra *civitas* se encuentra empleada para significar, ora la colectividad de los ciudadanos, ora el grupo de los edificios en que esta colectividad se alberga, y ora por fin, las dos colectividades de moradores y edificios consideradas como formando un solo objeto. (1867, TGU, I, 485)

Una prueba de que *civitas* como derivado de *civis* se aplicó originariamente solo a designar la reunión de ciudadanos o las prerrogativas consuetudinarias o legales al título de ciudadano anexas, es que todos los nombres y verbos que arrancan del mismo origen, tienen una acepción análoga a esa de que estamos hablando: tales son *civilis* o *civicus*, *civil*, *civilitas* y el verbo moderno *civilizar*; palabras todas que tienen en su significación un sentido moral referente al hombre y a sus actos y costumbres, sin que ninguno de ellos ofrezca la menor relación con la materialidad de las construcciones. (1867, TGU, I, p.486)

[...]

Antiguamente, en el lenguaje oficial, y aun en el vulgar [...] la *ciudad* representaba la primera jerarquía administrativa, política y social. La *ciudad* era el centro de la administración civil y política de una dilatada comarca o circunscripción que comprendía varias villas, pueblos, lugares y aldeas. A veces, durante la edad media, la *ciudad* tenía sus dominios y ejercía en ellos y en todos cuantos grupos de edificación estaban en los mismos enclavados, una jurisdicción señorial, alodial, y en ocasiones hasta soberana. Fue bastante frecuente en otros tiempos que la *ciudad* tuviese sus leyes civiles peculiares, lo cual le daba una verdadera y genuina autonomía en el riguroso sentido con que los griegos usaban esta palabra. De todas estas preeminencias de la colectividad, resultó que las familias e individuos aborígenes, por decirlo así, de la misma ciudad, disfrutasen de fueros de nobleza, y aun cuando esto no se hallase consignado en la ley, ellos, con el pomposo título de *ciudadanos*, que a imitación de los antiguos romanos tomaban con orgullo, se conceptuaban revestidos de cierta nobleza. (1867, TGU, I, 476)

[...]

La raíz latina urbs y su españolización como urbe

Y después de haber tomado y dejado sucesivamente muchas dicciones simples y compuestas, hube de recordar la palabra *urbs*, que por lo mismo que no abandonó el Lacio y no pasó a los pueblos que adoptaron su idioma, a causa sin duda de habérselo reservado, como un título nobiliario de preeminencia la prepotente y dominadora Roma, se prestaba más fácilmente a mi objeto, y podía proporcionarme algún derivado virgen, si así puedo decirlo, propio y adecuado a mi idea, nuevo como el asunto a que quería aplicarlo [...] (1867, TGU, I, 29)

Como el genuino sentido de *urbs* se refería principalmente a la parte material del conjunto de edificios, para todo lo referente a los moradores, [los romanos] usaron la palabra *civis* (ciudadano), de la cual derivan todas las voces destinadas a expresar cosas, objetos y accidentes y cualidades concernientes a los moradores. La palabra *urbanus* (de *urbe*) se refería a cosas del conjunto material de la urbe: así es que los ciudadanos nunca se llamaron urbanos, porque la palabra radical no consentía semejante aplicación. Tanto es así, como que cuando querían expresar simplemente la idea del habitante de una urbe, hecha abstracción de su calidad de ciudadano, [...] empleaban la palabra *urbi-cola*, es decir, morador de la urbe. Más adelante *urbanus* y *urbanitas*,



urbano y urbanidad, llegaron a tener una acepción moral, análoga, por no decir idéntica a *civilis* y *civilitas*; pero esto fue por extensión, efecto de una comparación tácita entre las costumbres o cultura de los habitantes del *rus* (campo), a quienes se llamaba *rustici*, de donde emana *rusticitas*, rústico y rusticidad, y los moradores de la *urbs* que siempre se reputaron más cultos y más civilizados: de manera que *urbanus* así como *urbanitas*, en virtud de su significación genuina y etimológica, se referían esencialmente a cosas y personas concernientes a la parte material del conjunto de edificios. Por esto se observa que esa verdadera y genuina significación de *urbanus* y *sus* derivados, al paso que se conserva pura en los autores más antiguos, va degenerando a medida que van siendo mayores las distancias que separan el uso y los tiempos del origen primitivo. (1867, TGU, I, p.505-506)

[...]

Por lo demás, sé ya muy bien que la urbanización, aun cuando reúna todas las condiciones necesarias para obtener un lugar distinguido entre las ciencias que enseñan al hombre el camino de su perfeccionamiento, lugar que, a no dudarlo, se apresurarán a concederle los hombres técnicos y filósofos tan largo como sea, cual corresponde, estudiada, profundamente analizada y debidamente comprendida, mientras no llegue este caso no puede, ni siquiera debe, hoy por hoy, aspirar a más que a ser conocida y considerada como un hecho [...].

No se crea, empero, que al ser así considerada, pierda la urbanización un átomo de su importancia, pues esa importancia no la debe al oropel de un título que el capricho o las circunstancias puedan darle, sino que la tiene por sí misma, por lo que ha sido, por lo que es, por lo que debe ser, por lo que será. No la consideremos como una ciencia, sea: limitémonos por el pronto a considerarla como un hecho; ¿y qué? ¿será acaso por esto menos digna de estima? no; porque siempre y de todos modos habrá de merecer el ser estudiado un hecho que ha asistido a la humanidad en su cuna, que la ha acompañado en su niñez, como en su mocedad, en sus adversidades y en su auge, y que la seguirá constante como una compañera y amiga en todas sus vicisitudes; hecho que por consiguiente abarca todos los siglos, todas las razas, todos los pueblos, todas las edades, todas las épocas. Este hecho, cuyo origen y desarrollo se cree generalmente hijo del acaso, y que no obstante tiene a los ojos del hombre observador y filósofo principios inmutables a que ha debido obedecer, reglas fijas que seguir y un fin altamente humanitario que llenar, y que por consiguiente, aun bajo este concepto, es seguramente uno de los más importantes ramos de la filosofía, este hecho es el que vamos ahora a estudiar desde su origen hasta nuestros días, y en su historia aprenderemos los elementos constitutivos que forman su ser, los principios fundamentales sobre que descansa, y los medios que deben emplearse para que la humanidad que, por su naturaleza y a impulsos de un instinto irresistible, busca su dicha y su bienestar en los grandes grupos de población, no encuentre en ellos su tortura, su degeneración física, su aniquilamiento moral e intelectual. (1867, TGU, I, p.31-32).



Alegorías gaudinianas en una Barcelona *modernista*

Palabras clave: racionalismo estructural, medievalismo, burguesía industrial, nacionalismo, ruinas modernas.

Desde las primeras aproximaciones proyectuales se manifiesta en Gaudí una instancia inspirativa compleja y rizomática. Confluyen en sus obras diversas tendencias: una sensibilidad mediterránea, dirigida a la recuperación experimental de los materiales y de las técnicas consolidadas en la construcción catalana, y mezclada con motivos orientalizantes de la tradición mudéjar; un interés acentuado por las definiciones *estructurales* de los edificios, de origen violletiano e históricamente referido a los paradigmas constructivos del gótico; y, finalmente, una atención meditada por las formas de la naturaleza, sobre todo por aquellas más destacadamente “orgánicas” y metamórficas –como los esqueletos animales o las conchas marinas–, y por aquellas visiones que nos remiten a los gigantescos e irrefrenables movimientos geológicos.

En cualquier caso, respecto al “estructuralismo” reivindicado por Viollet, Gaudí actúa diferentemente: de hecho, en la mayor parte de sus realizaciones el arquitecto catalán no explicita la estructura según modalidades inmediatamente representativas; antes bien, oculta bastidores de acero detrás de revestimientos en piedra maciza (Casa Milà) o efectúa distorsiones y desplazamientos que “desnaturalizan” el uso previsible de los materiales y de las técnicas.

Un método de *desvirtuación* se percibe igualmente en la reutilización meditada del patrimonio formal historicista. El eclecticismo gaudiniano recoge como fragmentos los testimonios del pasado y los elabora a partir de un proceso de lectura que introduce –mediante saltos de escala, variaciones de formato y configuración– elementos de “novedad” en el montaje de semejantes legados.

Al contrario de los sistemas académicos, los proyectos de Gaudí encuentran su propia originalidad en la “sorpresa”, en la que deviene “singular” el acto de su específica y concreta organización.

En los edificios urbanos (la casa Batlló, la casa Milà), se asiste al ensayo de composiciones inéditas: las tipologías se articulan a partir de los elementos más internos de las casas –patios interiores, sistemas de escaleras–, manifestando un principio de ruptura respecto a la consolidada tradición urbana barcelonesa que se adapta al plan Cerdà.

Podemos contemplar, de hecho, una introducción de la “planta libre” en las distribuciones internas, ajena a la rígida disposición ochocentista de las casas del “Ensanche”, en tanto que los alzados principales resultan absolutamente “anómalos”, sea en las conformaciones como en el uso distorsionado de los materiales: la pesada piedra de Villafranca contradice no solo su intrínseco carácter monolítico (“En la casa Milà, Gaudí trata la piedra como si fuera barro”, Juan Eduardo Cirlot), sino también su premeditada disposición “en voladizo”.

En el proyecto inacabado de la Sagrada Familia, por último, más allá de la acumulación hiperbólica de significados simbólicos e históricos que la arquitect-



tura exhibe, podemos apreciar un tema decisivo en la relación que el edificio establece con la ciudad: aquel se erige claramente como su dominante polo visual, como llamada ineludible para las masas católicas, bajo el tipo de un esbelto “rascacielos religioso” (véase, en cambio, como contrapunto de este, esa “catedral laica” que es el proyecto de un rascacielos para Nueva York) que se destaca monumental, perfilándose entre el anonimato residencial, con toda su magnificencia alegórica.

Bibliografía

- AA.VV., (al cuidado de S. Tarragó), *Antonio Gaudí*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1991.
- AA.VV., *Josep Puig i Cadafalch: l'arquitectura entre la casa i la ciutat*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1989.
- AA.VV., *Lluís Domènech i Muntaner i el Director d'Orquesta*, Fundació Caixa de Barcelona, Barcelona, 1990.
- AA.VV., *Jujol*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1998.
- AA.VV., *Los arquitectos de Gaudí*, David Ferrer y Josep Gómez (ed.), Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2002.
- AA.VV., *Gaudí 1928. J.F. Ràfols, F. Folguera*, ETSAB, Iniciativa Digital Politècnica, Publicacions Acadèmiques UPC, Barcelona, 2011.
- Cirlot, J.E., *El arte de Gaudí*, Omega, Barcelona, 1950.
- Lahuerta, J.J., *Antoni Gaudí 1852-1926*, Electa, Milán, 1992, Madrid, 1993.
- Lahuerta, J.J., *Universo Gaudí*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Barcelona, 2002.
- Pujols, F., *La visió artística i religiosa d'en Gaudí*, Quaderns Crema, Barcelona, 1996.

Antoni Gaudí, LA ORNAMENTACIÓN Y OTROS ESCRITOS, 1878

En: *Escritos y documentos*. Edición a cargo de Laura Mercader. El Acanalado, Barcelona, 2002, p. 42-47, 49-50, 66-72, 87-90.

La ornamentación, para ser interesante, ha de representar objetos que nos recuerden ideas poéticas, que constituyan motivos.

Los motivos son históricos, legendarios, de acción, emblemáticos, fabularios con respecto al hombre y su vida, acciones y pasión. Y respecto a la naturaleza, pueden ser representativos del reino animal y vegetal, y topográfico o mineral. También pueden ser geométricos en las formas de cuerpos, superficies, líneas, y combinaciones de todas ellas, y de cuyo contraste se puede echar mano para la proporción, que es unas de las principales cualidades de belleza.



Para que un objeto sea altamente bello es preciso que su forma nada tenga de superfluo, sino las condiciones materiales que lo hacen útil, teniendo en cuenta el material de que se dispone y los usos que ha de prestar, y de aquí nacerá la forma general. El tener en cuenta la conservación del objeto y material dará asunto para la precisión de la forma de muchas partes, y las demás vendrán marcadas por el contraste; o sea, dándoles la forma que, siendo agradable, haga a sus vecinas mucho más agradables. Y si de esto no resultasen, por las condiciones dinámicas o atmosféricas, formas satisfactorias, entonces se llama en auxilio a los motivos puramente ornamentales para ensalzar la forma, ya haciéndola desaparecer en su parte mecánica y material, ya haciendo resaltar la forma, dictada por la feliz satisfacción de la necesidad, circunstancias que vienen precisadas por el “carácter” del objeto.

El carácter, puede decirse, es el criterio de la ornamentación.

Actualmente, el carácter depende de la nacionalidad y de los usos y esplendor del que lo usa. Un objeto público ha de tener un carácter severo, que está reñido con un objeto usual de la familia o individuo. Un objeto público ha de responder con el carácter a su destino; la gravedad, grandeza de forma y sencillez que, para enriquecerlo, deberán no templarlo por medio de ideas más suaves y naturalmente descifrables, sino por ideas geométricas; las primeras son preferibles para asuntos particulares.

[...]

El capitel del Erectéon es tan apropiado para el material de que se trata que las molduras se enriquecen con el claroscuro. Los collares de palmetas son esculpturados y más perennes, las estrías más pronunciadas y, por consiguiente, en todo él abunda mucho la forma geométrica e indispensable. El recuerdo de la naturaleza es más frecuente para dominar tanto movimiento y darle los toques culminantes, cosa que es como la cabeza del ovillo de las bellezas y formas.

El Erectéon, templo cuya atención se concreta al pórtico, sus seis columnas o cuatro forman el principal elemento. No habiendo grandes estatuas en el tímpano, debían ser sus columnas gallardas como la figura humana, rígidas como las del Partenón, y su magnitud, no grande, debía estar suplida por la riqueza, pero no riqueza de adamascado, sino de relieve, de claroscuro, de silueta en todo y en cada una de sus partes. La menor dimensión debía ser solventada por el alarde de forma trabajada y elaborada. Y es de sentido común que las formas sencillas sean peculiares de la grandeza; y la ornamentación abundante es propia de las pequeñas masas.

Las grandes masas son siempre en sí un elemento de la elevada ornamentación; por ejemplo, los tambores de dos metros que componían las columnas del Partenón, ¿qué ornamentación se podía desear para ellos? Para el capitel cuyo ábaco tenía una altura mayor que el codo de los atletas y cuya huella hubiera sido de miope al lado del equino, ¿qué ornamentación mejor que hacer brillar en toda su pureza esta grandeza?, ¿y qué más acertado que hacerla crecer, si cabe, por perfiles sutiles pero enérgicos, delicados, en ciertas partes, para indicar la finura y riqueza del material y poner de relieve la grandeza?

[...]

La construcción económica de nuestra época, indudablemente, es el hormigón para los macizos y, para cubrir, el empleo de bóvedas tabicadas de varios gruesos, según la luz y demás condiciones de resistencia. En los revestimientos exteriores de sillería, que debiera ser en placas de poco grueso para hacer completamente sólido el conjunto y para poder sufrir cargas directas, dejando las juntas gruesas de cinco centímetros para colocarlas con estuco, y si estas partes fuesen las más apartadas del centro de la construcción, en sillería grande, como asimismo los portales y partes delicadas de la misma construcción; esto



daría una mayor rigidez en la periferia que en el centro, y por lo tanto una tendencia a la piramidación, tan propicia a la estabilidad.

Los machones, interiormente contruidos de hormigón por medio de cajones, para después revestirlos, en el exterior del edificio, con parte de sillería, y al interior, con los estucos para recibir las pinturas; la disposición, siempre la que requiriesen las cubiertas.

Las bóvedas, como su objeto es proporcionar luz al interior, y la estructura es tabicada, se prestan a todas las formas equilibradas, y estas se consiguen con fácil construcción y economía de andamiajes.

Señalado el sistema de construcción, solo pretenderemos decir algo del sistema de líneas en consonancia con el carácter y a propósito del sistema establecido.

Cada sistema de líneas, en consecuencia con la construcción y con las condiciones topográficas, climatológicas y meteorológicas de la localidad, constituye un estilo que se modifica por las condiciones físicas enumeradas y otras propias y especiales de la localidad.

Clara y patentemente un edificio típico tiene como dominante una de las dimensiones a que se sujeta todo cuerpo.

Los egipcios desarrollaron la horizontalidad; los de la Edad Media, la verticalidad. En el Oriente todo se funda al soporte horizontal y montantes verticales, el arco es un simple motivo de ornamentación que se enclava entre el sistema de pilares y dinteles, sus bóvedas son sencillos casquetes esféricos o bóvedas estalactíticas, es decir, un techo plano en el cual se han sostenido las estalactitas como recuerdo de la frescura de la cueva. Pero estas bóvedas por ventura obedecen a una estructura de medios para cubrir, es puramente una creación ornamental, es decir, exclusivamente lujo, que solo se pueden permitir ciertas y determinadas individualidades a expensas de la colectividad.

En la sociedad actual en que se da acceso a los templos, no a privilegios, sino a que se extiendan los beneficios para todo el mundo, no como en los templos griegos en que solo los sacerdotes y las panateneas tenían entrada en el recinto sagrado, o los augures romanos en sus templos, sino que al templo cristiano pueden entrar todos, hasta los malos, sin distinción de edad, sexo y condición o posición social, destino que expresa desde luego lo grande, lo inconmensurable del templo para contener a todos, grandes y pequeños, ricos y pobres, absolutamente todos. El templo griego, lleno de presentes y dádivas, despojos y trofeos, levantado por los haberes de todos los ciudadanos para la estancia momentánea de seres privilegiados y en escaso número, constituyen grandes medios para la riqueza del monumento; debiendo significar por riqueza no el oropel, es decir, la apariencia de grande riqueza en jaspes de imitación y oro en dorados, etcétera. La diferencia entre el monumento griego, el Partenón, todo ello del mármol llamado hoy estatuario, es decir, el Pentélico, con sus dioses de marfil, oro y piedras preciosas –hasta sus tejas, si no de bronce, eran de mármol; sus trípodes, de bronce y metales todavía más ricos–, con la reciente Ópera de París –si bien es verdad, con mármoles de todo el mundo, pero solamente empleados en ciertos casos, que demuestran las miserias y el descuido, al mismo tiempo, de las fachadas laterales, las esculturas de yeso imitándolo todo y no satisfaciendo nada, viendo detrás de su crestería de bronce unas miserables tejas de barro cocido o de triste pizarra–, la diferencia es grande, indudablemente, y mucho más si se atiende que la Ópera –edificio destinado tan solo a una clase de recreo de la gente pudiente– cuenta diez o doce veces la superficie del Partenón, que su altura la traspasa por dos o tres veces, que hay sitios en que llega a tener más de cuatro pisos, y el templo citado tan solo tiene una planta. Y se comprenderá que los servicios se imponen por todo, que la necesidad moderna de dar albergue a tanta gente obliga necesariamente a buscar todos los recursos, llegando al extremo de descuidar completamente ciertas partes para favorecer otras, dejando un piso sin luz y mala distribución por el solo placer de poner una fachada



como muestra. Que ningún servicio hace, que ninguna aspiración complace, más que la vanidad del arquitecto, que se creería impotente y sin recursos si su fachada no rebosase escultura, molduras y miembros y más miembros exóticos, que se ha dado en la manía de aglomerar en una parte del edificio.

¿No es más lógico, más natural, satisfacer las necesidades materiales y las aspiraciones morales, que no echar el resto para una cosa que nada significa y que nadie entiende? ¿Quién descubre, por ejemplo, el olivo en un capitel compuesto y no lo confunde con el acanto?, y los dos juntos que la representan con el arquitrabe, el friso y la costosa cornisa superada de un ático, ¿no sería mejor que de lo gastado en ellos se diera participación a las demás fachadas del edificio y al interior mismo, para dar más unidad al conjunto y más formalidad al edificio?

La distancia y el punto de vista

Indudablemente, la distancia a la que se ha de ver un objeto implica un modo de composición adecuado al caso.

Los templos griegos debían ser vistos a distancia, y la estructura del dibujo, para que sea clara, es cortada y precisa, los elementos son sencillos, sin entrelazo y recortados sin claroscuro; la distancia era realmente considerable y la iluminación vigorosa la implicaba en sí la coloración fuerte.

En el Erectéon y los templos pequeños jónicos, al contrario, su ornamentación ya tiene el claroscuro, la superposición de hojas en los talones del entablamento y las antas y las puertas de entrada a la calle; las cariátides todavía tienen mayor claroscuro, la naturaleza campea más exacta.

En los romanos, como que sus foros y templos se montaban en una plaza mezquina y de un punto de vista muy próximo, el claroscuro se avenía mejor que la severidad dórica, pero la grandiosidad griega la llevaron al estilo corintio y compuesto, y realmente en los interiores de las salas de las termas se hubiesen avenida mal las formas grandiosas y rígidamente severas y cuyos colores brillantes tal vez hubiesen producido habitaciones lóbregas y oscuras. Convenían más en los interiores las estatuas más vulgarizadas, digámoslo así, las planchas de cobre recubriendo la bóveda, y ellas mismas recubriéndose de escultura. En la Edad Media, igualmente, los puntos de vista poco distantes influyen en hacer los objetos más naturalizados, la desaparición de la materia se hace por molduras y aristones aislados, pero en las partes distantes, como las torres, las formas geométricas imperan; más rigidez en eso se marca, lo mismo que en los dibujos griegos.

Actualmente nos encontramos otra vez con puntos de vista distantes y distancias de consideración, y naturalmente no podemos descuidarnos de la claridad resultante de ciertas formas convencionales. (Los vidrios pintados y las policromías de los interiores de las iglesias.) Lo que no es decir que no presida una ley y unidad de concepción en los motivos.

Método para la buena realización de un proyecto

Estudio en general de la cuestión como principio de forma; fijación de ideas más concretas sobre el asunto con los croquis sin escala, y en la solución adoptada sujetarlo a una escala diminuta para solventar las dificultades; detalles en mayor escala; otra vez estudio en mayor escala, y últimamente ejecución de detalles al natural y sujeción del modelo. Constituyen cinco partes y el modelo o realización:

1. Estudio de necesidades morales y materiales extra construcción, indicación ligera del material.



2. Fijación de los materiales y sistema constructivo.
3. Detalles separados, motivos ornamentales y estudio de la construcción propiamente dicha.
4. Estudio de conjunto y unificación, que es el que sirve para la presentación a los profanos, corrección de lo anterior y corte y medios de realización.
5. Detalles al natural para fijar decididamente y sin vacilaciones la ejecución.
6. Realización.
 1. Conocimiento perfecto de las necesidades y casos análogos, cualidades y defectos, examen de la idea definitiva que se presente, ajustándola a ideas admitidas indiscutibles o resueltas.
 2. Materiales y sistemas constructivos.
 3. Medios de realización en grandes detalles.
 4. Unificación y simplificación.
 5. Detalles en todas y cada una de las partes, uniones, ensamblajes, dimensiones y bultos y cortes.
 6. Solución de las dificultades del último número.

Conocimiento del objeto. croquis sin escala

Dado el punto, es preciso conocerlo y estudiarlo después; purgarlo de lo superfluo y, precisado del todo con sus dificultades o inconvenientes, se procederá a ensayar la aplicación de la forma a la idea, tendiendo siempre a una forma simplificada, pero dando satisfacción a la concepción artística, y no soltarlo hasta haber solventado todos los inconvenientes de construcción, forma, planta, conveniencia, etcétera.

El medio más a propósito para sacar buenos resultados y ver con bastante precisión la forma es el dibujo a lápiz o al carbón, tinta u otros medios, pero dándole siempre el sombreado.

Si el proyecto es de importancia de planta, se empezará por ella, y cuando se hallen vencidas todas las dificultades, se procederá al corte y después a la fachada. Luego cada una de las partes enunciadas se tratará por los números que siguen, es decir, tanteando el conjunto de la decoración, tomando tan solo de la planta las dimensiones; y el alzado, el que se crea oportuno.

Joan Maragall, FUERA DEL TIEMPO, 1907

En: *Antoni Gaudí 1852-1926. Antología contemporánea*, Juan José Lahuerta (ed.), Alianza Forma, Madrid, 2002, p. 50-51.

Cada vez que penetro en el cercado de la Sagrada Familia experimento la misma sensación de salir del tiempo: quiero decir, que el momento presente adquiere súbitamente a mis ojos una perspectiva histórica: aléjase y alejándose... me contemplo en el templo el



año dos mil y algunos cientos, cuando esté enteramente acabado, consagrado y viejo por dentro y ennegrecido por el humo de los inciensos, y por fuera tostado y abrigado por el sol y las lluvias y el viento: desde este momento, veome entrar en el recinto en donde solo aparece un ala medio desplegada, que insólitamente ha surgido del seno de la tierra en donde yace lo que falta de la colosal proporción del todo.

Veome desde aquel momento como en tiempo heroico –en el tiempo en que ha comenzado a hacerse la Sagrada Familia–, y envidiome de haber vivido en tales tiempos, como podríamos envidiar a los que asistieron a la elevación de las más viejas catedrales. Y si volviendo en mí, pienso que este pasado heroico es mi presente, acométeme un gran envejecimiento y me siento vivir como un espíritu puro.

Y del propio modo veo grandioso, agigantado a este hombrecillo de barba rojiza, que aparece por entre el naciente bosque de columnas que serán arcos, para explicarme el futuro encantamiento de la obra concluida que, espiritualmente, ya vive en el pensamiento...

¿Cómo debió ser Gaudí? –dirán las gentes que aún duermen y dormirán largamente, aguardando en el misterio de un porvenir lejano–. Aquel Gaudí, le tengo ya ante mis ojos, hablándome poderosamente inflamado de su concepción monstruosa. –¿Y con quién hablaría?–. Y héteme a mí, vivo también, con él que me habla. Uno de aquellos con quien Gaudí hablaba era yo, mísero de mí.

Esta última vez nos hablaba hacia el ocaso, frente al portal de la Natividad, mientras yo contemplaba a través de la puerta, allá a lo lejos, el rojizo cielo del ocaso. Todo oscurecía en derredor nuestro y él nos explicaba lo misterioso del gran arte de la escultura. Este hombre es un poeta, porque en sus labios todo es verdad y se hace nuevo: y parece que a él mismo se le revele lo que dice, mientras va diciéndolo: que a sí mismo le parece nuevo lo que va diciendo y lo goza en alegre sorpresa, inflamándose. ¿No es esto el poeta?

Agonizaba rojizo el día, allá a lo lejos, siempre más lejos, y en torno nuestro ya todo era oscuridad, y él nos decía que en las alturas del templo, por entre los calados, entrarían unos rayos que todo lo bañarían en claridades de luz sin que se viera por dónde entrarían. Exactamente como en un bosque, como dentro de un bosque, repetía con la exaltación serena y sonriente del vidente. Pero ¡pensar que esta maravilla no podremos verla con ojos mortales ni él ni nosotros! Y creo que esto nos aguzaba el deleite. Entre la visión y nosotros se sentía toda la gravedad de la muerte. Los que verán con sus propios ojos el día en que reluzca el maravilloso templo, al atardecer y como en un bosque podrán envidiar la visión de estos cuatro hombres que en los siglos desvanecidos habrán pensado melancólicamente y en el mismo sitio, pero bajo el cielo de la noche, sin el abrigo de una bóveda cualquiera.

Nos fuimos. En el aire de la noche se alejaban nuestras voces como en conversación de espíritus fuera del tiempo; y la gran ala del templo comenzado, inocente aún de las sublimes proporciones a las que estará sujeta, permaneció largamente en pos nuestro, toda bañada por la luna, y abierta, descarnada, monstruosa...



La ciudad lineal de Arturo Soria

Palabras clave: crecimiento de las ciudades, ciudad lineal, ingeniería, utopías urbanas, nuevos medios de locomoción, baja densidad.

En un ambiente vetado de eclecticismo y cargado de una gran admiración por lo extranjero, un hecho importante en el ámbito español fue la creación de las “escuelas de arquitectura”, inaugurando una agria polémica con la cultura perteneciente al ámbito de la ingeniería.

Fue ciertamente una manera de superar la estrechez pedagógica de las academias existentes (San Fernando en Madrid, San Carlos en Valencia), dedicando un interés peculiar a la historia de los “estilos”.

Esta actitud, por otra parte, contribuyó a fortalecer las tendencias historicistas, dominantes en la arquitectura del momento. En el amasijo de referentes neogriegos, neogóticos, neomodéjares, podemos recordar a algunos autores como Aníbal Álvarez, Ricardo Velázquez Bosco y Fernando Arbós Tremanti.

Por lo demás, en la necesaria adecuación de las ciudades a los procesos de crecimiento y expansión debidos a la nuevas actividades productivas y al fenómeno de la inmigración, muchos centros españoles se interesan por propuestas de planificación urbana; véase el caso de Madrid, donde en diversas ocasiones –como en el proyecto del “futuro Madrid” de Fernández de los Ríos– se plantean soluciones de impronta “napoleónica”, intentando hacer de la capital del estado un nuevo París.

Además de las necesarias ampliaciones, devienen actuales temas como la higienización, la vivienda obrera o la recuperación de las partes degradadas del conjunto histórico.

La definición de la “ciudad lineal” de Soria, muy ligada a los ambientes ingenieriles y progresistas de la época, propone el desarrollo en franja de una edificación con baja densidad a lo largo de un eje equipado con una línea ferroviaria; ofrecido como modelo de equilibrio social, se propone utópicamente a escala planetaria y se convierte en una suerte de máquina urbana “vertebrada”, lo cual demuestra su indiscutible confianza en los recursos del progreso científico y tecnológico.

La interacción constitutiva con los medios de transporte, que garantiza la escala territorial de las intervenciones, no considera sin embargo las relaciones con las fuentes productivas o con los equipamientos públicos; la compenetración continua entre campo y ciudad –de hecho, buscada como uno de los requisitos prioritarios de la propuesta, acercándola por tanto a la ideología howardiana– se transforma, más bien, en osamenta del entero diseño, mientras la teoría de la distribución igualitaria del suelo se ampara en la democracia social de Henry George.



Bibliografía

AA.VV., *Las estaciones ferroviarias de Madrid. Su arquitectura e incidencia en el desarrollo de la ciudad*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1980.

Alonso Pereira, J.R., *La Ciudad Lineal de Madrid*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998.

Arrechea Miguel, J., *Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del XIX*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1989.

Bonet Correa, A.; Miranda, F.; Lorenzo, S., *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1985.

Collins, G.R. et ál., *Arturo Soria y la Ciudad Lineal*, Revista de Occidente, Madrid, 1978.

García Hernández, R.; Calvo Barrios, J., *Arturo Soria, un urbanismo olvidado*, Junta Municipal del Distrito de Ciudad Lineal, Madrid, 1981.

Maure Rubio, M.A., *La Ciudad Lineal de Arturo Soria*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1992.

Soria y Mata, A., *Tratados de urbanismo y sociedad*, editorial CLAN, Madrid, 2004.

Terán, F. de, *La Ciudad Lineal*, Ciencia Nueva, Madrid, 1968.

Vega Holgado, I., *Arturo Soria y el urbanismo de su tiempo. 1894-1994. Primer centenario de la Compañía Madrileña de Urbanización*, Fundación COAM, Madrid, 1996.

Arturo Soria, LA CIUDAD LINEAL, 1894

En: "Pro Patria", enero 1894, p. 37-41. En: *Tratados de urbanismo y sociedad*, Clan, Madrid, 2004.

Nueva arquitectura de las ciudades

Voy a complacer a mi amigo don José Marco escribiendo cuatro palabras acerca de mi sistema de urbanización, contribuyendo por el mérito negativo de este artículo a dar mayor realce y brillo al mérito positivo de los demás, que contiene este número de la revista *Pro Patria*, a modo de esas mujeres poco agraciadas, cuya compañía procuran las muy hermosas para poner de relieve su belleza en virtud de un contraste preparado por los refinamientos más sutiles de la coquetería.

El sistema de construcción de ciudades, que yo trato de principiar en Madrid como una barriada nueva en sus arrabales, se funda en el principio, que a mí me parece razonable, de que la forma de la ciudad debe subordinarse a las necesidades de la vida urbana, y no estas, que debemos considerar como anteriores y fundamentales, a aquella posterior y circunstancial.

La necesidad de la locomoción solo se satisface bien por medio de una vía férrea, llámese ferrocarril, llámese tranvía; luego si la forma de la ciudad ha de ser forma derivada de las exigencias de la locomoción, la condición principal a que ha de satisfacer es que el



eje de la ciudad sea una vía férrea, que a uno y otro lado de esta se coloquen las manzanas formando una sola calle mayor o principal de suficiente anchura, y que el número de vías férreas colocadas en el centro de la calle sea proporcionado a la importancia del tráfico o actividad comercial.

Complétese este pensamiento aislando cada casa de las demás y dando a todas un espacio considerable para huerta o jardín, con lo que desaparecen casi todas las causas de insalubridad de las grandes ciudades modernas; se hace posible que puedan vivir vecinos los pobres y los ricos, pero sin confundirse, los primeros en suntuosos palacios al lado de la vía férrea, los últimos en modestas viviendas un poco más distantes de la vía.

Es decir, que el crecimiento de una ciudad no se haga aumentando pisos y comprimiendo edificios y habitantes, sino desparramando las casas y dando a cada individuo más sol, más luz, más aire que al presente, haciendo compatibles todas las comodidades, afeites y perfiles de la vida civilizada con las conveniencias higiénicas de la vida del campo.

La necesidad de la locomoción se representa gráficamente para cada individuo por un polígono irregular que principia y concluye en la puerta de su casa.

Será perfecta forma de las ciudades aquella que sustituya estos polígonos irregulares por otros, en los cuales se obtenga el mismo resultado recorriendo menos distancia. Como esta economía de tiempo y de trabajo para todos los habitantes supone al año para todos los negocios de la vida un beneficio muy considerable, no es cuerdo mirar este problema con indiferencia.

La geometría le da solución con estas tres formas: una plaza circular en el centro y calles concéntricas cortadas por radios; una plaza central en que principia una calle en espiral cortada por radios que partan de la plaza central; una calle única o principal, recta si es posible.

Las denominaciones de “Plaza Mayor” y “Calle Mayor” empleadas en casi todas nuestras ciudades parecen, al fijar la atención en estas cosas, presentimiento, adivinación o corazonada de la forma que debieran tener los centros de población.

Las dos primeras formas fundadas en la plaza central o mayor amplificada por círculos o por espirales, son inferiores en ventajas a la forma lineal o de calle mayor, ya porque necesitan un número más considerable de ferrocarriles o tranvías para su servicio, y en tal supuesto la locomoción sería más incómoda, más costosa y más peligrosa en los cruces de las líneas rectas con las curvas, ya también porque reproducen con corta diferencia la forma conglomerado o apiñada de las ciudades actuales, con idénticos inconvenientes desde el punto de vista de la higiene.

La personalidad del hombre civilizado no debe distinguirse del salvaje solamente en el calzado, el vestido y el sombrero, sino también en la casa, en el hogar. El intentar y el procurar que todos, sin exceptuar los más pobres, tengan casa, lleva aparejadas tales y tan transcendentales consecuencias para la tranquilidad pública y para el bienestar general, que no es menester indicarlas, porque están en la conciencia de todos.

De la observación atenta del movimiento ferroviario ha nacido la idea de la ciudad lineal.

[...]

Sabido es que el crédito murió hace muchos años a manos de gentes más imbéciles que malvadas, puesto que si hubieran tenido talento para comprender que con una conducta honrada hubieran tenido a plazo más largo incalculables beneficios, no dieran fin de unas sociedades que pudieran ser hoy fuente abundantísima de progresos asombrosos



y de extraordinaria riqueza para el país y de gloria para las entidades que las personificaran.

Dado tal estado presente de los ánimos, no cabe acometer la empresa gigantesca de restaurar el crédito fundando los negocios sobre el sentido moral que suele faltarles, sino inspirándose en el proceder, muy español, del guerrillero que lucha con un ejército.

Tengo enfrente de mí un ejército de dificultades, de recelos y de resistencias, e invito a combatirle a todo el que opine como yo.

Si encuentro quien me auxilie, de España será la satisfacción, la gloria y el provecho de la novedad que me propongo implantar en nuestra patria. En caso contrario, como el mundo es grande, llamaré a otras puertas hasta que en alguna encuentre la hospitalidad que busco.

¿Sería extraordinario caso que en Nueva York, por ejemplo, donde un español intentó y llevó a cabo el ferrocarril elevado, que es la obra más atrevida que se pueda imaginar en una gran población, otro español iniciase y construyese una ciudad lineal?

Por fortuna creo que no llegará el doloroso trance de la emigración para llevar a otras tierras y a otras gentes las primicias, a España reservadas, de las nuevas ciudades de la luz, del aire, del sol, de la limpieza, de la higiene, dignas y propias en fin del siglo en que vivimos.

Unas 250 personas participan de mi fe, me honran con su confianza, que no será defraudada, y me alientan a proseguir.

Cualquiera que sea el éxito de mi empeño, siempre será instructivo este experimento, curioso por más de una razón, hecho sobre el cuerpo vivo de la sociedad española en el momento presente.

Unos aprenderán a medir nuestras energías morales e intelectuales y a comparar nuestras fuerzas y aptitudes para el régimen industrial, que caracteriza el presente siglo, con las de otras naciones; otros aprenderán cómo se debe luchar, ya se llegue a una honrosa derrota, ya a las supremas delicias de la victoria lealmente conseguida.

El 13 de enero de 1894, Arturo Soria habló en la sede de la sociedad madrileña Fomento de las Artes; describiendo su sistema de urbanización en una conferencia que fue publicada por esta sociedad, y vuelta a publicar después en la antología Cosas de Madrid en 1935.

[...]

Ya hemos visto que la forma lineal es la más favorable a las necesidades de la locomoción, y como el efectuarla con la mayor rapidez y la menor fatiga posibles no se consigue más que por medio de una vía férrea, llámese ferrocarril, llámese tranvía, la primera condición a que debe satisfacer la calle única o principal de una ciudad lineal es la de que su ancho permita establecer ferrocarriles y tranvías en número proporcionado a su tráfico, y de que el eje, o sea, la dirección que han de seguir los coches sea el trazado de un ferrocarril, es decir, una línea recta siempre que se pueda, y cuando no, una curva del mayor radio que el terreno permita.

Por consiguiente, si la forma de una ciudad es, o debe ser, forma derivada de las necesidades de la locomoción, para construir una ciudad nueva, problema baladí para los hijos del siglo XIX, lo primero que hay que hacer es trazar un ferrocarril buscando las pendientes más suaves y las más amplias curvas, y a lo largo de la doble vía del ferrocarril o tranvía formar la calle principal.

La importancia de las capitales se apreciaría por la longitud y anchura de la calle principal y por su locomoción más activa, o sea, por el número de ferrocarriles y tranvías colocados en su centro.

Por ejemplo, Londres, colocado en forma lineal, ocuparía 500 kilómetros de extensión y necesitaría en el centro de la calle tres ferrocarriles superpuestos, a saber: una



vía en zanja abierta en el suelo, casi subterránea, para las velocidades más peligrosas superiores a 100 kilómetros por hora; otra vía encima de esta, al nivel de la calle, para velocidades de 60 a 100 kilómetros, y la otra vía formando el tercer piso, a semejanza de los ferrocarriles elevados de Nueva York y de Berlín, para las velocidades de 30 a 60 kilómetros; por último, necesitaría Londres a cada lado de esta triple línea de ferrocarriles, tres líneas de ferrocarriles tranvías, que, caminando con velocidades comprendidas entre 15 y 30 kilómetros por hora, transportasen viajeros y paquetes por el día y mercancías por la noche.

Nuestro Madrid ocuparía 55 kilómetros en una sola calle, en vez de los 130 que hoy ocupan todas sus calles, y podría estar perfectamente servido con un ferrocarril en el centro para las velocidades de 30 a 60 kilómetros y un tranvía a cada lado para las velocidades de 15 a 30 kilómetros.

Claro es que en el tamaño de las manzanas caben tantas medidas como gustos u opiniones. A mí me parece bien que cada manzana forme en lo posible un rectángulo de 300 metros de fachada a la calle principal por 200 a las calles transversales.

Vamos a ocuparnos ahora de la más importante de las necesidades urbanas: del aire; y la califico así no solo porque afecta directamente a nuestro organismo, sino porque es necesidad de todos los momentos.

El aire no es una necesidad de la vida urbana propiamente dicha, sino de la vida del hombre en general; mas como las ciudades modernas al amontonar en reducido espacio, a modo de rebaño, centenares de miles de seres humanos y de casas, dificultan las funciones bienhechoras de la atmósfera y de la luz solar, limitan la cantidad de aire puro necesaria a los pulmones y lo envenenan con toda suerte de pestilencias y contagios hasta un punto increíble y monstruoso; como de esta monstruosidad, verdadera aberración de la humanidad civilizada, contraria a las leyes eternas de la naturaleza, nacen las principales causas de la enorme mortalidad de las grandes capitales, forzoso es que consideremos la del aire como preferente, y proclamemos la repartición equitativa de la atmósfera, el derecho al aire puro como el primero de los derechos individuales; y como hasta ahora no se ha fijado la atención de un modo decisivo en la relación indudable que existe entre el aumento de la mortalidad y la forma de la ciudad, preciso es que nos detengamos a considerar qué disposición han de tener entre sí las manzanas y las casas de una ciudad para que la necesidad preferente del aire puro quede cumplidamente satisfecha, sin que por ello sufra menoscabo la vida social o civilizada.

[...]

En rigor, el respirar aire puro, más que cuestión científica de higiene es cuestión de limpieza. Nuestras costumbres en esta materia dan importancia extraordinaria a la escoba, al plumero y al cepillo; menos importancia, bastante menos, al baño y absolutamente ninguna al aire que se respira.

Una buena madre de familia debe invertir este orden de preferencia y preocuparse, en primer término, del aire, después del agua y, por último, de los demás menesteres del aseo de la persona y de la casa.

Importa mucho dar a estas cosas la importancia que merecen; importa hacer por los hijos, el que los tenga, el sacrificio de comprarles a cualquier precio, antes que juguetes y golosinas, aire puro y luz solar; importa mucho advertir el error en que vivimos y salir de él, y cuando estemos habituados a mirar como verdades inconcusas de la higiene que donde no entra el sol tiene que entrar el médico, y que donde no puede vivir un árbol no puede ni debe tampoco vivir un ser humano, las ciudades modernas, que vanidosamente se proclaman cerebros del mundo civilizado, con su estructura parecida a la de los cementerios, con sus altísimas casas de muchos pisos, que ofrecen a los vivos poco más espacio que el que ocupan los muertos en los nichos, nos parecerán monstruosidades



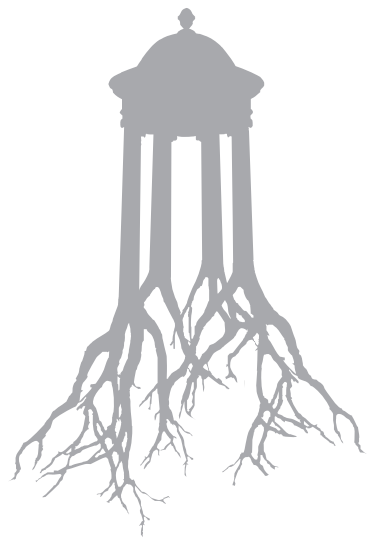
abominables propias de tiempos bárbaros o semisalvajes, no de aquellos en que la humanidad tiene conciencia de lo que siente, piensa y quiere.

[...]

La idea camina, pues, a su realización, aunque no tan de prisa como yo quisiera, y yo espero, confiado, la cooperación de mis compatriotas, y singularmente de los madrileños, a esta obra esencialmente democrática, al propio tiempo que genuinamente conservadora; democrática, porque tiende a repartir la propiedad de la tierra, que es la verdadera propiedad, y con ella todas las comodidades que se derivan de los teléfonos, de los tranvías y de los progresos todos del presente siglo; porque tiende a dignificar al ciudadano y a mejorar la condición de la clase obrera; es obra conservadora, porque no hay conservador más conservador que el obrero que posee el suelo que pisa y la choza o casa que habita, aunque milite en los partidos más avanzados; porque una multitud inmensa de pequeños propietarios es la fuerza más incontestable de una nación, como en Francia acontece; porque los grandes sentimientos del hogar y de la familia, fuerza motriz de toda la mecánica social, solo son verdaderos en la casa propia, no en la casa alquilada, en la fonda o en la casa de huéspedes.

Es, en definitiva, más que conservadora y más que democrática, una obra patriótica, porque a mi entender, el patriotismo nos pide algo más que la resolución de dar la sangre por la patria a toda hora con la misma facilidad con que el grifo de una fuente da el agua que contiene; nos pide que recobremos el puesto que nos corresponde en el mundo civilizado, y para ello que nivelemos nuestros presupuestos, que aumentemos nuestra producción y nuestra riqueza trabajando sin descanso; que no haya en España vagos, ni voluntarios ni forzosos; que todas las empresas industriales y de todo género sean acometidas y hechas por españoles, con capital español y con materiales fabricados en España. En resolución, el patriotismo reclama de nosotros que no perdamos los alientos que siempre tuvimos en la guerra, y que en los tiempos de paz encaucemos hacia el bien todas nuestras energías morales y materiales y practiquemos con perseverancia las virtudes modestísimas del trabajo y del ahorro, que han de ser base de sustentación de nuestra futura grandeza.

Concluyo, señoras y señores, dando las gracias más cumplidas a El Fomento de las Artes por la hospitalidad que esta noche me ha concedido, y a todos ustedes por las muestras extraordinarias de benevolencia con que se han dignado manifestar sus simpatías hacia las ideas que he sustentado.





TRANSFORMACIÓN DE LAS CIUDADES DE FIN DE SIGLO EN METRÓPOLIS



Industrialización y soteriología en el Londres howardiano



Mi intención no fue tanto la de recomendar una imitación de la casa inglesa o de sus detalles, cuanto la de revelar al lector alemán la mentalidad que subyace en ella. (...) Lo que confiere a la casa inglesa su auténtico valor determinante es su total concreción. Esta es por excelencia la casa en la cual se desearía vivir. (...) La casa está allí, sin pompa, sin arreglos, y su evidente decoro, por más que debería ser natural, resulta muy raro observarlo en nuestra civilización actual.

Hermann Muthesius



Industrialización y soteriología en el Londres howardiano

Friedrich Engels, John Ruskin, William Morris, el *Arts and Crafts Movement*

Palabras clave: *state landlord*, *squares*, socialismo científico, marxismo, proletariado, ciudad jardín, refundación de las artes, ornamento, industria, *Arts and Crafts*, goticismo, *cottage* inglés.

Londres es una metrópoli engrandecida por un cinturón de núcleos periféricos y se caracteriza por una estructura territorial difusa, como una mancha de aceite; evidencia, además, una constitucional ausencia de plano, enmendada parcialmente por la regulación de las divisiones parcelarias: se trata de las grandes propiedades de los *estates*, a las que el gobierno delega el establecimiento de normas edificatorias propias, y que, de hecho, garantizan cierta homogeneidad arquitectónica.

En estas áreas de nueva construcción, la tradición doméstica inglesa aparece reelaborada a partir de referencias historicistas de impronta neoclásica, privilegiando, sin embargo, la relación entre el espacio privado y el exterior semipúblico, tratado con especial cuidado y en estrecha simbiosis con los elementos naturales.

Pero Inglaterra es también, cronológicamente, la primera nación europea que experimenta de manera dramática las contradicciones de la civilización industrial: problemas de vivienda, explotación inhumana de las fuerzas de trabajo, iniquidad social, contaminación ambiental y degradación de algunas partes urbanas son vividas con plena conciencia por los pensadores de la época, tal como lo atestiguan Charles Dickens y Friedrich Engels.

Este último, aunque de origen alemán, eligió precisamente la clase trabajadora inglesa como “modelo” de una situación de especulación capitalista: “Las grandes ciudades están principalmente habitadas por obreros [...]; estos obreros no tienen ninguna propiedad y viven del salario, que pasa casi siempre de la mano a la boca.”



John Ruskin arremete violentamente contra todo aquello que considera una inaceptable degeneración de los modelos sociales y culturales: mediante una sobrevaloración del *arte*, considerado como fuerza superior y regeneradora, traza un itinerario profundamente romántico de restablecimiento de los valores extraviados de la convivencia, cuyo eco, ya apagado, proviene de idealizadas comunidades medievales.

La arquitectura debe someterse a una renovada tarea moral para redimir esta civilización degradada, y se convierte en la síntesis artística de semejante proyecto de salvación. “Artesanía” y “ornamento” son los valores que se deben defender; el primero, recupera el ya olvidado contacto del creador con sus materiales, a los que se deben infundir unos principios artísticos; el segundo no será más que un coeficiente de individualidad que el artista confiere a cada obra, a partir de su propia experiencia de manipulación del material bruto. Además, el ornamento tendrá sentido *ético* solo si está hecho a mano, jamás a máquina.

Para Ruskin, mediante un arte saneado es posible recobrar la *esperanza*; la suya resulta ser una crítica decisiva a la cultura contemporánea, dirigida a redescubrir las verdades de la Naturaleza, cuya atenta imitación puede llevarnos al logro de la Belleza.

Por lo que se refiere al patrimonio de la historia, no queda más remedio que dejarlo a su destino de lento deterioro, puesto que cualquier intervención contemporánea será una absoluta “falsificación”: “Es imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar lo que fue grande o bello en arquitectura.”

William Morris seculariza determinados anhelos ruskinianos, conjugándolos con un socialismo humanitario orientado hacia una imperiosa palingenesia.

Frente a un trabajo mecánico y brutalizado, se debe recuperar el principio de placer, a través de una relación directa con el producto y una fundamental revalorización del trabajo artesano, que se debe desarrollar cooperativamente.

El objetivo de determinadas empresas llevadas a cabo por Morris, así como el movimiento *Arts and Crafts* por él promocionado (y en cuyas iniciativas participaron, entre otros, Charles Robert Ashbee, William Crane y William Richard Lethaby) es el de atribuir “calidad” al producto de uso común, eximiéndolo de esta manera del general nihilismo industrial, e intentando llegar a la conformación positiva de un ambiente de vida totalmente controlado por los principios de una estética “sana”.

Aparte de la sociedad por él fundada (Morris, Marshall, Faulkner and Co.), auténtico manifiesto de sus tesis artístico-arquitectónicas, será la construcción –en colaboración con Philip Webb– de la *Red House* (1859-1860).

News from nowhere simboliza el trazado de su utopía: el Londres del año 2003 surge bajo el aspecto de una dispersión de casas unifamiliares, abandonadas en lugares devueltos a la naturaleza y construidas con materiales y formas tradicionales, donde desaparecen contaminación, construcciones horripilantes y fábricas, y donde, en cambio, han sido restaurados sencillos –a la par que anacrónicos– modos de vida como defensa de las virtudes sempiternas de la humanidad.



Bibliografía

- Bossaglia, R. (a cura di), *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, Mazzotta, Milán, 1989.
- Engels, F., *Die Lage der Arbeitenden Klasse in England* (1845), (trad. cast.: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Ed. Jucar, Madrid, 1979).
- Miele, Ch. (ed.), *William Morris on architecture*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1996.
- Morris, W., *News from nowhere* (1891) (trad. cast.: *Noticias de ninguna parte*, José Batlló ed., Barcelona, 1984).
- Pizza, A., *Londres-París. Teoría, Arte y Arquitectura en la ciudad moderna. 1841-1909*. Tomo I, Edicions UPC, Barcelona, 1998.
- Poulson, Ch. (ed.), *William Morris on art & design*, Sheffield Academic Press, Sheffield, 1996.
- Ruskin, J., *The seven lamp of architecture* (1849), (trad. cast.: *Las siete lámparas de la arquitectura*, Consejo General de Colegios de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1989).
- Ruskin, J., *The Stones of Venice* (1853), (trad. cast.: *Las piedras de Venecia*, Colegio General de la Arquitectura Técnica de España, Valencia, 2000).
- Swenarton, M., *Artisans and architects. The ruskinian tradition in architectural thought*, The Macmillan press Ltd., Londres, 1989.
- Thompson, E.P., *William Morris. De romántico a revolucionario*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1988.

Friedrich Engels, DIE LAGE DER ARBEITENDEN KLASSE IN ENGLAND, 1845

En: *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1965, p. 46-49.

Toda gran ciudad tiene uno o más barrios feos en los cuales se amontona la clase trabajadora. A menudo, a decir verdad, la miseria habita en callejuelas escondidas, junto a la los palacios de los ricos; pero, en general, tiene su barrio aparte, donde, desterrada de los ojos de la gente feliz, tiene que arreglárselas como pueda. En Inglaterra estos barrios feos están más o menos dispuestos del mismo modo en todas las ciudades; las casas peores están en la peor localidad del lugar; por lo general, son de uno o dos pisos, en largas filas, posiblemente con los sótanos habitados, e instalados irregularmente por doquier. Estas casitas, de tres o cuatro piezas y una cocina, llamadas *cottages*, son en Inglaterra, y con excepción de una parte de Londres, la forma general de la habitación de toda la clase obrera. En general, las calles están sin empedrar, son desiguales, sucias, llenas de restos de animales y vegetales sin canales de desagüe y, por eso, siempre llenas de fétidos cenagales. Además, la ventilación se hace difícil por el defectuoso y embrollado plan de construcción, y dado que muchos individuos viven en un pequeño espacio, puede fácilmente imaginarse qué atmósfera envuelve a estos barrios obreros. Por último, cuando hace buen tiempo, se extiende la ropa a secar sobre cuerdas tendidas de una casa a otra, perpendicularmente a la calle. Examinemos algunos de estos barrios.



Primero hablemos de Londres y del célebre barrio Ravenrookery (o sea, lugar habitado por cornejas), St. Giles, que por fin ahora está dividido por dos anchas calles, y que debe ser destruido. Este barrio está situado en medio de las partes más pobladas de la ciudad, circundado por calles anchas y espléndidas, en las cuales pasea el gran mundo de Londres; muy cercano a Oxford Street y Regent Street, Trafalgar Street y el Strand. Es un amontonamiento desordenado de casas altas, de tres o cuatro pisos, con calles estrechas y sucias, curvas, en las cuales el movimiento es tan grande como en las principales calles de la ciudad, con la única diferencia que en St. Giles se ven solo personas de la clase obrera. En las calles está el mercado; cestos de verdura y fruta, naturalmente todas de mala calidad, apenas aprovechables, restringen aún más el paso, y de ellas, como de los puestos de los vendedores de carne, emana un olor horrible. Las casas están habitadas desde el sótano hasta el desván, sucias por fuera y por dentro, hasta el punto de que por su aspecto parecería imposible que los hombres pudieran habitarlas. Y todavía esto no es nada, frente a las habitaciones que se ven en los patios estrechos, y en las callejuelas dentro de las calles, a las que se llega por pasajes cubiertos, entre las casas, y en las que la suciedad y el estado ruinoso de las fábricas supera toda descripción; no se ve casi ningún vidrio en las ventanas, las paredes están rotas, las puertas y las vidrieras destrozadas y arrancadas, las puertas exteriores sostenidas por viejos herrajes o faltan del todo; aquí, en este barrio de ladrones, las puertas no son de ningún modo necesarias, al no haber nada para robar. Montones de suciedad y de ceniza se encuentran a cada paso, y todos los desechos líquidos echados en las puertas se acumulan en las fétidas cloacas. Aquí habitan los pobres entre los pobres; los trabajadores peor pagados con los ladrones; los explotadores y las víctimas de la prostitución, ligados entre sí; en su mayor parte son irlandeses o descendientes de irlandeses, que todavía no se han sumergido en la vorágine de la corrupción moral que los rodea, pero que cada día descienden más bajo y pierden la fuerza de resistir a la influencia desmoralizadora de la miseria, de la suciedad y de los compañeros disolutos.

Pero St. Giles no es el único barrio feo de Londres. Entre la enorme cantidad de calles se encuentran centenares y millares de callejas y callejuelas, con casas que son demasiado indecentes para aquellos que todavía pueden gastar algo por una habitación humana; a menudo, junto a las espléndidas casas de los ricos, se encuentran estos escondrijos de la mayor miseria. Hace poco tiempo, en ocasión de inspeccionarse un cadáver, una localidad muy cercana a Portman Square, una plaza pública decentísima, fue designada como la residencia de una cantidad de irlandeses desmoralizados por la suciedad y la miseria. Así, en avenidas como Long-Acre, que si no son de las más elegantes, son todavía de las más decentes, se encuentran, en gran número, sótanos habitados, de los que salen a la luz del día figuras enfermizas de niños y mujeres, medio hambrientos y andrajosos. En la proximidad del Drury Lane Theater –el segundo de Londres– se encuentran algunas de las peores calles de toda la ciudad. Charles King y Parker Streets, con casas habitadas desde el sótano al desván por las familias más pobres. En la parroquia de St. John y St. Margaret en Westminster vivían, en 1840, según el *Diario de la Sociedad de Estadística*, 5.466 familias de obreros en 5.294 habitaciones, si es que merecen tal nombre. Hombres, mujeres y niños, todos juntos, sin miramientos por la edad y el sexo, 26.830 individuos; y tres cuartas partes del número de familias citado poseía solamente una pieza. En la aristocrática parroquia de St. George, Hanover Square, vivían, siempre según el citado diario, 1.485 familias, en total 6.000 personas, en iguales condiciones; también aquí las dos terceras partes del número total de familias estaban comprimidas en una sola pieza. ¿Y cómo la miseria de estos infelices, entre los cuales ni los ladrones esperan encontrar algo, es explotada legalmente por la clase poseedora? Por las horribles habitaciones mencionadas arriba, vecinas a Drury Lane, se pagan los siguientes alquileres por semana: dos locales en el sótano, tres chelines; una cámara de la planta baja, cuatro chelines; una pieza en el primer piso, cuatro chelines y medio; en el segundo piso, cuatro chelines; en



el desván, tres chelines; de modo que solamente los hambrientos habitantes de Charles Street pagan a los propietarios de casas un tributo anual de dos mil libras esterlinas y las ya citadas 5.366 familias de Westminster pagan un alquiler anual de 40.000 esterlinas.

Friedrich Engels, ZUR WOHNUNGSFRAGE, 1873

En: "Contribución al problema de la vivienda". En: *Obras escogidas* (en tres tomos), de Karl Marx y Friedrich Engels, Editorial Progreso, Moscú, 1981, tomo 3, p. 326-330.

Ocurre exactamente lo mismo con la penuria de la vivienda. La extensión de las grandes ciudades modernas da a los terrenos, sobre todo en los barrios del centro, un valor artificial, a veces desmesuradamente elevado; los edificios ya construidos sobre estos terrenos, lejos de aumentar su valor, por el contrario lo disminuyen, porque ya no corresponden a las nuevas condiciones, y son derribados para reemplazarlos por nuevos edificios. Y esto ocurre, en primer término, con las viviendas obreras situadas en el centro de la ciudad, cuyos alquileres, incluso en las casas más superpobladas, nunca pueden pasar de cierto máximo, o en todo caso solo de una manera en extremo lenta. Por eso son derribadas, para construir en su lugar tiendas, almacenes o edificios públicos. Por intermedio de Haussmann, el bonapartismo explotó extremadamente esta tendencia en París, para la estafa y el enriquecimiento privado. Pero el espíritu de Haussmann se paseó también por Londres, Manchester y Liverpool; en Berlín y Viena parece haberse instalado como en su propia casa. El resultado es que los obreros van siendo desplazados del centro a la periferia; que las viviendas obreras y, en general, las viviendas pequeñas, son cada vez más escasas y más caras, llegando en muchos casos a ser imposible hallar una casa de ese tipo, pues en tales condiciones, la industria de la construcción encuentra en la edificación de casas de alquiler elevado un campo de especulación infinitamente más favorable, y solamente por excepción construye casas para obreros.

Así pues, esta penuria de la vivienda afecta a los obreros mucho más que a las clases acomodadas; pero, al igual que el engaño del tendero, no constituye un mal que pesa exclusivamente sobre la clase obrera. Y en la medida en que le concierne, al llegar a cierto grado y al cabo de cierto tiempo, deberá producirse una compensación económica.

[...]

Pero volvamos a la cuestión de la vivienda. Nuestro proudhoniano da ahora libre curso a su "idea del derecho" y nos dedica esta patética declamación:

"Afirmamos sin la menor duda que no hay escarnio más terrible para toda la cultura de nuestro famoso siglo que el hecho de que, en las grandes ciudades, el noventa por ciento de la población y aún más no disponen de un lugar que puedan llamar suyo. El verdadero centro de la existencia familiar y moral, la casa y el hogar, es arrastrado a la vorágine social. [...] En este aspecto nos encontramos muy por debajo de los salvajes. El troglodita tiene su caverna, el australiano su cabaña de adobe, el indio su propio hogar; el proletario moderno está prácticamente en el aire".

En esta jeremiada tenemos al proudhonismo en toda su forma reaccionaria. Para crear la clase revolucionaria moderna del proletariado era absolutamente necesario que fuese cortado el cordón umbilical que ligaba al obrero del pasado a la tierra. El tejedor a mano, que poseía, además de su telar, una casita, un pequeño huerto y una parcela de tierra, seguía siendo, a pesar de toda la miseria y de toda la opresión política, un hombre tranquilo



y satisfecho, “devoto y respetuoso”, que se quitaba el sombrero ante los ricos, los curas y los funcionarios del Estado y que estaba imbuido de un profundo espíritu de esclavo. Es precisamente la gran industria moderna la que ha hecho del trabajador encadenado a la tierra un proletario proscrito, absolutamente desposeído y liberado de todas las cadenas tradicionales; es precisamente esta revolución económica la que ha creado las únicas condiciones bajo las cuales puede ser abolida la explotación de la clase obrera en su última forma: la producción capitalista. Y ahora llega nuestro plañidero proudhoniano y se lamenta, como de un gran paso atrás, de la expulsión del obrero de su casa y hogar, cuando esta fue la condición primerísima de su emancipación espiritual.

Hace veintisiete años (en *La situación de la clase obrera en Inglaterra*) describí, en sus rasgos fundamentales, este mismo proceso de expulsión del obrero de su hogar, tal como tuvo lugar en Inglaterra en el siglo XVIII. Las infamias cometidas durante este proceso por los propietarios de la tierra y los fabricantes, las nocivas consecuencias morales y materiales que de ello habían de seguirse, sobre todo en perjuicio de los obreros expropiados, hallaron su debido reflejo en dicha obra. Pero ¿podía ocurrírseme ver en este desarrollo histórico, absolutamente necesario en aquellas circunstancias, un paso atrás “muy por debajo de los salvajes”? Imposible. El proletario inglés de 1872 se halla a un nivel infinitamente más elevado que el tejedor rural de 1772, que poseía “casa y hogar”. ¿Acaso el troglodita con su caverna, el australiano con su cabaña de adobe y el indio con su hogar propio harán una Insurrección de Junio o una Comuna de París?

John Ruskin, THE SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE, 1849

En: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Versión al castellano y edición anotada de Xavier Costa Guix. Valencia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1989, p. 79-80, 84-86, 232-234.

La lámpara de la verdad

V. Las violaciones de la verdad, que deshonran la poesía y la pintura, suelen limitarse al tratamiento de sus temas. Pero en arquitectura puede darse una violación de la verdad menos sutil y aún más despreciable: la falsedad con respecto a la naturaleza del material y a la cantidad de trabajo. Esto, en el pleno sentido del término, está mal. Merece tanta reprobación como cualquier otra falta moral, es indigno tanto en arquitectos como en naciones. Dondequiera que se practique habitualmente y se tolere, este será un signo de decadencia notable en las artes, pues no hay peor señal de una carencia generalizada de severa probidad que esta, lo que puede explicarse solo por lo que sabemos de la extraña separación que durante siglos ha existido entre las artes y el resto de actividades del intelecto humano, como asuntos de conciencia. Esta pérdida de honestidad entre las facultades relacionadas con el arte, no solo ha destruido las propias artes sino que además ha hecho insignificante la evidencia que estas podían haber mostrado en relación con el carácter de las naciones en que las han cultivado; de otro modo, puede parecer sumamente extraño que una nación tan distinguida por su rectitud y fe como Inglaterra deba admitir en su arquitectura más afectación, simulación y engaño que cualquier otra nación del presente y del pasado.

Se admite el engaño inconscientemente, pero su efecto sobre el arte que lo practica es fatal. Si no hubiese otras causas para los fracasos que últimamente han marcado toda gran oportunidad en arquitectura, estas falsedades miserables bastarían para justificarlo todo. El primer paso, que no el menor, hacia la grandeza es acabar con ellas; el primero, por ser evidente y estar a nuestro alcance. Quizá no podamos conseguir una arquitectura



buena, bella o imaginativa, pero *podemos* conseguir una arquitectura honesta; la escasez debida a la pobreza puede perdonarse, la austeridad de lo útil puede respetarse, pero solo podemos sentir desprecio por la mezquindad del engaño.

VI. Los engaños en arquitectura pueden considerarse en tres grupos:

1. Sugerir un tipo de estructura o soporte distinto del verdadero, como en los pantes de los techos tardogóticos.
2. Pintar superficies con el fin de representar un material distinto del que están hechos (como en la marmolización de la madera).
3. Usar cualquier ornamento hecho con molde o máquina.

Ahora bien, puede afirmarse con certeza que la arquitectura será noble exactamente en la medida en que se eviten estos falsos recursos. No obstante, hay ciertos casos en los que, debido a su uso frecuente o a otras causas, han perdido su carácter de engaño, hasta el punto de ser admisibles, como por ejemplo el sobredorado, que en arquitectura no es un engaño, pues no suponemos que se trate de oro, mientras que en joyería sí que es un engaño, pues lo entendemos como tal y por lo tanto debe condenarse por completo. Así es que, al aplicar las estrictas normas de lo justo, aparecen muchas excepciones y problemas de conciencia, que vamos a examinar tan brevemente como sea posible.

[...]

IX. Quizá la fuente más abundante de este tipo de corrupción, que debemos evitar en nuestros días, sea la que aparece en “formas dudosas”, cuyas leyes y límites exactos no son fáciles de determinar. Me refiero al uso del hierro. La definición del arte de la arquitectura que he dado en el primer capítulo no depende de los materiales. Pero al haberse practicado el arte en arcilla, piedra o madera hasta principios de este siglo, el sentido de proporción y las leyes de estructura se han basado, el uno por completo y las otras en gran parte, en las necesidades que se derivan del uso de estos materiales; por lo tanto, el uso generalizado de la estructura metálica se consideraría un alejamiento de los principios fundamentales del arte. En abstracto, no parece existir razón alguna por la cual el hierro no deba usarse al igual que se usa la madera, pero no está lejos el momento en que un nuevo sistema de leyes arquitectónicas se desarrollará adaptándose por entero a la construcción metálica. Pero creo que la tendencia de opinión actual es la de limitar la idea de arquitectura a la construcción sin metal, y no sin razón. Pues por ser la arquitectura la primera de las artes que alcanzó la perfección, y forzosamente es la primera por sus características, precederá siempre al conocimiento científico necesario para la obtención y el empleo del hierro, por incivilizada que sea la nación donde esto ocurra. Por ello, tanto el origen de la arquitectura como sus leyes más antiguas deben depender del uso de materiales asequibles y que se encuentren en la superficie de la tierra, es decir, de la arcilla, la madera y la piedra. Creo que no puede negarse que el uso histórico de la arquitectura es una de sus dignidades capitales, y puesto que este uso depende en parte de la coherencia estilística, parece adecuado conservar en la medida de lo posible, incluso en los períodos de mayor desarrollo de la ciencia, los materiales y principios de épocas anteriores.



X. Tanto si se me acepta esto como si no, el hecho es que toda noción relativa al tamaño, proporción, decoración o construcción que acostumbramos a interpretar o a juzgar en nuestros días depende de la presuposición de esos materiales; como no me siento capaz de escapar a tales prejuicios, y creo que mis lectores tampoco pueden, quizá se me permita expresar que la arquitectura verdadera no admite el hierro como material de construcción y que ciertas obras como la aguja central de hierro fundido de la catedral de Ruan, las cubiertas y pilares de hierro de nuestras estaciones de tren, o incluso algunas de nuestras iglesias, no son arquitectura en absoluto. Pero resulta evidente que los metales pueden, y a veces deben, usarse en cierta medida en la construcción, como los clavos en la arquitectura de madera, y que por lo tanto pueden usarse igual de lícitamente los remaches y soldaduras en la de piedra. Tampoco podemos negarle al arquitecto gótico que refuerce estatuas, pináculos o tracerías con barras de hierro; y si toleramos esto, no veo cómo podemos censurar que Brunelleschi refuerce su cúpula de Florencia con un cincho de hierro o que los constructores de Salisbury ciñan cuidadosamente con hierro su torre central. De todos modos, si no queremos caer en el viejo sofisma de los granos y el montón de maíz, debemos hallar una norma que nos permita establecer un límite. Esta norma es, pienso yo, que los metales pueden usarse como cemento, pero no como soporte. Puesto que los cementos de otro tipo acostumbran a ser tan fuertes que las piedras se rompen antes de separarse, y que el muro se convierte así en una masa sólida sin perder por ello su carácter de arquitectura, no hay razón alguna por la que, una vez una nación ha adquirido el conocimiento y la práctica del hierro, las barras y roblones metálicos no puedan usarse como cemento, aportando una igual o mayor resistencia y cohesión sin apartarse en absoluto de los tipos y sistema de arquitectura preestablecidos. Tampoco hay una gran diferencia entre emplear barras y planchas metálicas en el interior del muro o en su exterior, ni entre disponerlas como soportes o como travesaños. Solo si es evidente que su uso podría reemplazarse siempre por el del simple cemento, como por ejemplo en un pináculo o parteluz que estuviese apuntalado o atirantado por una plancha de hierro, es evidente que el metal solo evita la separación de las piedras por el esfuerzo lateral, lo que un cemento suficientemente fuerte podría también cumplir. Pero a partir del momento en que el hierro suplante la piedra y actúe por su resistencia a compresión soportando un peso excesivo, o bien actúe por su propio peso como contrapeso, reemplazando así los pináculos o los contrafuertes para resistir un empuje lateral, o bien se use en forma de barra o viga cuando podrían emplearse unas jácenas de madera, en ese instante el edificio cesará, en la medida en que se use el metal, de ser verdadera arquitectura. [...]

La lámpara de la memoria

XVIII. No forma parte de mi presente proyecto considerar en detalle el segundo tipo de deber al que me he referido antes; es decir, la conservación de la arquitectura que poseemos: pero se me perdonarán unas pocas palabras, pues son especialmente necesarias en nuestros días. Ni el público ni quienes tienen a su cargo el cuidado de los monumentos públicos entienden el verdadero significado del término *restauración*. Pues significa la más absoluta destrucción que un edificio pueda sufrir: una destrucción tras la cual no quedan restos que reunir: una destrucción que se acompaña de falsas descripciones de lo destruido. No nos engañemos en este asunto tan importante; es *imposible*, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar algo que haya sido grande o bello en arquitectura. Antes he insistido en que la vida del edificio es aquel espíritu que solo pueden proporcionar la mano y el ojo del artesano, y esto es algo que jamás podremos hacer volver. Una época distinta podrá dar un espíritu distinto, y entonces se tratará de un nuevo edificio; pero el espíritu del artesano que ya ha pe-



recido no puede evocarse, ni tampoco puede pedírsele que dirija otras manos y otras ideas. Y la copia simple y directa es obviamente imposible. ¿Cómo pueden copiarse superficies que se han desgastado media pulgada? Todo el acabado de la obra residía en esta media pulgada que ha desaparecido; si intentáis restaurar ese acabado, caeréis en la conjetura; si copiáis lo que queda, suponiendo que la fidelidad sea posible (¿y qué cuidado, atención o coste podrá asegurarlo?), ¿acaso será mejor la obra nueva que la antigua? Por lo menos, en la antigua había *una cierta* vida, una cierta sugestión de lo que había sido y de lo que se había perdido; una cierta dulzura en las suaves líneas que la lluvia y el sol habían labrado. No podrá haber ninguna en la dureza brutal del nuevo esculpido. [...] El primer paso en restauración (lo he presenciado varias veces, en el baptisterio de Pisa, en la Casa d'Oro en Venecia, en la catedral de Lisieux) es hacer pedazos la obra antigua; el segundo suele consistir en levantar la imitación más barata y despreciable posible, pero en todo caso, por cuidadosa y minuciosa que sea, no será más que una imitación, un frío modelo de aquellas partes que *pueden* modelarse, con añadidos conjeturales; y solo conozco un caso, el Palacio de Justicia de Ruan, en que se haya alcanzado, o intentado alcanzar, el mayor grado de fidelidad posible.

XIX. No hablemos pues de restauración. No es más que una mentira de principio a final. Podéis hacer un modelo de un edificio al igual que lo haríais de un cadáver, y vuestro modelo puede contener el armazón de los viejos muros al igual que vuestro moldeado puede contener el esqueleto, aunque no veo (ni me preocupa) qué ventaja puede haber en ello; pero destruiréis el viejo edificio más absoluta y despiadadamente que si lo hubieseis sepultado bajo el polvo o fundido en una masa de barro: se ha recuperado más de la desolada Nínive de lo que nunca se recuperará del reconstruido Milán. ¡Y aún se dice que la restauración puede ser necesaria! De acuerdo. Enfrentaos a esta necesidad cara a cara, y entendedla en sus propias condiciones. Se trata de una necesidad de destrucción. Aceptadla como tal, derribad el edificio, diseminad sus piedras por rincones ignorados, convertidlo en lastre, o en mortero si lo preferís; pero hacedlo honestamente, y no coloquéis una mentira en su lugar. Haced frente a esa necesidad antes de que llegue, y podréis evitarla. El principio de nuestra época (un principio que creo que en Francia por lo menos está *sistemáticamente aplicado por los constructores* para tener trabajo, pues la abadía de St. Ouen fue derribada por los magistrados de la ciudad para así dar ocupación a algunos vagabundos) es el de descuidar los edificios primero para restaurarlos después. Cuidad adecuadamente vuestros monumentos y no tendréis que restaurarlos. Unas cuantas láminas de plomo colocadas a tiempo en un tejado y unas cuantas ramas y hojas muertas sacadas a tiempo de un canalón evitarán la ruina del tejado y de los muros. Vigilad el edificio antiguo escrupulosamente; cuidadlo tan bien como podáis, y evitad a todo coste su estado ruinoso. Contad sus piedras como haríais con las joyas de una corona; ponedle vigías como si se tratase de las puertas de una ciudad sitiada; sujetadlo con hierro dondequiera que ceda; aguantadlo con madera dondequiera que decaiga; no os preocupéis por lo feo del auxilio: es preferible usar una muleta a perder una pierna; hacedlo con ternura, con reverencia y con continuidad, y más de una generación nacerá y morirá a su sombra. Su día fatal habrá de llegar al final; pero dejad que llegue abierta y francamente, y no permitáis que la deshonra y los falsos substitutos le priven del funeral de su memoria.

XX. Es inútil hablar de destrucciones más gratuitas o ignorantes; mis palabras no llegarán a aquellos que las cometen, pero tanto si se me escucha como si no, no puedo dejar de insistir en la verdad de nuevo: la conveniencia o el sentimiento no deben determinar que conservemos o no los edificios de las épocas pasadas. *No tenemos ningún*



derecho a tocarlos. No son nuestros. Pertenecen en parte a quienes los construyeron, y en parte a todas las generaciones de la humanidad que nos han de seguir. Los muertos todavía tienen derecho a ellos: por su trabajo, por respeto a lo que hicieron, por su expresión de sentimiento religioso, o por lo que pueda haber en esos edificios que ellos desearon que fuese permanente, no tenemos derecho alguno a destruirlos. Somos libres de derribar lo que hayamos construido nosotros mismos; pero en aquello para cuya realización otros hombres entregaron su fuerza, riqueza y vida, sus derechos no desaparecen con su muerte; menos derecho tenemos aún a usar lo que ellos nos han legado, pues pertenece a todos sus sucesores. Y después puede ser motivo de pesar y causa de dolor para millones de personas que solo hayamos tenido en cuenta nuestra comodidad al derribar los edificios de los que decidimos prescindir. No tenemos derecho a infligir semejante dolor y pérdida. ¿Acaso pertenecía la catedral de Avranches más a la gentuza que la destruyó que a nosotros, que paseamos con dolor sobre sus cimientos? No, ningún edificio pertenece a quienes lo dañan. Pues son gentuza, y lo serán siempre; no importa que estén enfurecidos o intencionalmente locos; que formen turbas o se sienten en comités; la gente que destruye algo sin razón no es más que gentuza, y la Arquitectura siempre se destruye sin razón. Un edificio hermoso siempre valdrá más que el terreno sobre el que se levanta, y así será hasta que América y el África central estén tan pobladas como Middlesex: y no habrá jamás razón alguna que pueda justificar su destrucción. Y si llega a estar justificada alguna vez, que no ahora ciertamente, será cuando el pasado y el futuro hayan sido borrados de nuestras mentes por un presente inquieto e insatisfecho.

Hemos perdido gradualmente la verdadera paz de la naturaleza; los miles en quienes, durante su prolongado viaje, influyeron por lo menos una vez el silencioso cielo y los campos dormidos, más fuertemente de lo que saben o reconocen, llevan ahora con ellos la incesante fiebre de su vida; y por las venas de hierro que atraviesan el cuerpo de nuestro país, late y fluye el fuerte pulso de su esfuerzo, más caliente y rápido a cada hora. Toda la vitalidad se concentra, a través de esas arterias palpitantes, en las ciudades centrales; como un mar azul, el país está cruzado por estrechos puentes que nos conducen en masas crecientes a las puertas de la ciudad. La única influencia que puede reemplazar a la de los bosques y campos es el poder de la Arquitectura antigua. No os deshagáis de ella para construir una plaza majestuosa o una avenida cercada y arbolada, ni siquiera para una calle agradable o un muelle abierto. El orgullo de una ciudad no reside en ellos. Dejadlos para las masas; pero recordad que dentro del recinto de muros perturbados habrá quien pida otros lugares por los que pasear y otras formas que poder contemplar con intimidad; como aquel que solía sentarse a contemplar el perfil de la cúpula de Florencia recortándose sobre el cielo profundo cuando el sol caía al Oeste; o como aquellos, sus anfitriones, que podían contemplar a diario desde los aposentos de su palacio los lugares donde sus padres descansaban en paz, en una esquina de las oscuras calles de Verona.



El diseño de *otra* ciudad: Ebenezer Howard, Raymond Unwin, Patrick Geddes

Palabras clave: urbanismo, periferia metropolitana, ciudad-jardín, naturaleza, utopía neo iluminista, socialismo humanitario.

Con Ebenezer Howard se pone de manifiesto, en términos propiamente proyectuales, aquel persistente deseo de lo “otro” ensayado por la cultura inglesa de fin de siglo.

La idea de la “ciudad jardín” es, en efecto, una respuesta razonada a lo inhabitable de la conurbación londinense.

Fruto de una radical renuncia (de hecho, *no* se interviene en absoluto sobre la ciudad preexistente), su hipótesis propone soluciones básicamente antiurbanas. Lejanos de la ciudad-madre, los nuevos asentamientos se organizan según una programada autonomía, reconfirmando la tradición residencial inglesa de la casa aislada en el verde y llegando a configurar un ambiente urbano diametralmente opuesto al metropolitano: bajas densidades, abundancia de áreas ajardinadas, control dimensional de los crecimientos demográficos, estudiado equilibrio entre funciones ciudadanas, mantenimiento de la propiedad privada regulada, no obstante, por un régimen cooperativista, clima existencial generalmente tranquilo y falta de conflictos, según una dominante que busca en sustancia la *mediación* entre los principios de la ciudad y los del campo (piénsese en la teoría de los tres magnetos).

Aunque es cierto que Raymond Unwin proyecte la primera ciudad jardín realizada (Letchworth, 1903), conviene sin embargo atribuirle igualmente el “salto de escala” que tal idea experimenta: mediante una elaboración teórica que traduce premisas sittianas al pintoresquismo inglés de impronta medieval, de hecho Unwin transforma la idea inicial de una “ciudad-jardín” (idea antiurbana) en la del “barrio-jardín” (idea suburbana, mucho más realista).

Totalmente desprovistas de fuentes productivas y sin equipamientos, tales aldeas (como Hampstead Garden Suburbs) refuerzan un principio de crecimiento celular, a partir de un emplazamiento-madre baricéntrico en cuya área de influencia -bien servida por medios de transporte- se desarrollarán barrios exclusivamente residenciales, destinados a la media y alta burguesía.

Las opciones de organización urbana, el lenguaje utilizado, la revisión de los elementos tradicionales y la acentuación de los aspectos de “reconocibilidad” de tales lugares, aspiran a amenizar el principio de una vida en *comunidad*; la articulación por “unidades de vecindad” ofrece, además, una connotación opositiva de hábitos existenciales, frente a la vida corriente en una gran ciudad.

Patrick Geddes da cuerpo a la nueva lógica planificadora que surge de las reflexiones precedentes, contribuyendo a la constitución de una ya estructurada disciplina urbanística.



Su pensamiento, marcado por una lógica evolutiva de carácter darwiniano y por las llamadas a una recurrente metaforología organicista, tiende a sostener la "creación" urbana, mediante un conjunto de indagaciones analíticas de la realidad, vehiculando la introducción en la planificación de otros campos de estudio, como la sociología, la economía y la demografía.

Además de la implicación de otros medios de análisis, Geddes subraya la importancia de la participación democrática en la elección del plan, y busca la introducción de una cierta neutralidad técnica en la disciplina urbanística.

Sus hipótesis regionalistas se nutren de un optimismo neoiluminista que confía en un uso antialienante de los recursos contemporáneos, encuadrando el fenómeno urbano en una especie de "proceso" gradual en la espera de palíngenesia.

Bibliografía

Buder, S., *Visionaries and planners: the garden city movement and the modern community*, Oxford University Press, Oxford, 1990.

Creese, W., *The Search for Environment: The Garden City Before and After*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1996.

Geddes, P., *Cities in evolution (1915)* (trad. cast.: *Ciudades en evolución*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1960).

Hardy, D., *From Garden Cities to New Towns*, E&FN, Londres, 1991.

Howard, E., *To-morrow: a peaceful path to real reform (1902)*, Routledge, Londres, 2003.

Pizza, A., *Londres-París. Teoría, Arte y Arquitectura en la ciudad moderna. 1841-1909*. Tomo I, Edicions UPC, Barcelona, 1998.

Swenarton, M., *Artisans and architects. The ruskinian tradition in architectural thought*, The Macmillan Press Ltd., Londres, 1989.

Tagliaventi, G. (ed.), *Città Giardino. Cento anni di teorie, modelli, esperienze*, Gangemi, Roma, 1994.

Unwin, R., *Town Planning in Practice (1909)* (trad. cast.: *La práctica del Urbanismo*, G. Gili, Barcelona, 1984).

Ward, S.V. (ed.), *The Garden City. Past, present and future*, E & FN Spon, Londres, 1992.



Ebenezer Howard, GARDEN CITIES OF TOMORROW, 1902

En: “Ciudades-jardín del mañana”. *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*. Edición a cargo de Carlo Aymonino. Traducción y recopilación de textos clásicos: Laboratorio de Urbanismo de la Universidad de Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 131-141, 176-179.

El problema, así presentado, a primera vista puede parecerse difícil de solucionar, por no decir imposible. Alguien, en efecto, preguntará:

“¿Qué puede hacerse para que al trabajador le resulte más atractivo el campo que la ciudad; para que los salarios, o al menos el nivel de bienestar físico sea superior en el campo que en la ciudad; para que las posibilidades de relación social sean iguales en el campo, y las posibilidades de promoción del hombre o la mujer medios sean iguales, por no decir superiores, a las que aparecen en nuestras grandes ciudades?”.

El tema lo encontramos expuesto continuamente de forma muy semejante a esta. La prensa pública continuamente lo trata y lo discute en todas sus formas, como si los hombres, o al menos los trabajadores, no tuvieran ni pudieran tener ninguna opción o alternativa, sino o bien por una parte sofocar un amor a la sociedad humana –con un grado de interrelación superior al menos al habitual en un pueblecillo aislado–, o bien olvidar casi por completo todos los vívidos y puros deleites del campo. El problema es considerado universalmente como si fuera imposible, ahora y para siempre, que la gente trabajadora viviera en el campo, dedicada a actividades distintas que las agrícolas; como si las ciudades abarrotadas e insanas fueran la última palabra de la ciencia económica; y como si nuestra actual forma de producción industrial, en la que un abismo divide los objetivos agrícolas de los industriales, fuera necesariamente un hecho inevitable. Esta falacia, no es otra que la muy común de ignorar la posibilidad de otras alternativas que las presentadas al intelecto. La realidad no consta solo de dos alternativas, como es constantemente admitido –vida ciudadana y vida rural– sino de una tercera alternativa en la que pueden conjugarse en perfecta combinación todas las ventajas de una vida ciudadana decisivamente dinámica y activa con la belleza y el deleite del campo. [...] Por ello, podemos considerar que la ciudad y el campo son los dos imanes, empeñados ambos en atraerse a la gente, rivalidad esta que viene a ser disipada por una nueva forma de vida, que comparte la naturaleza de las dos. Esto puede ser ilustrado por el diagrama de los “tres imanes”. En este diagrama se muestran las principales ventajas y desventajas de la ciudad y el campo. Las ventajas del imán ciudad-campo aparecen libres de las desventajas anteriores.

Como se verá, el imán ciudad ofrece, comparado con el imán campo, las ventajas de salarios altos, oportunidades de empleo, tentadoras perspectivas de progreso, pero todas ellas tienen como penosa contrapartida altos precios y alquileres. Las posibilidades sociales y los lugares de esparcimiento son realmente incitantes, pero las excesivas horas de trabajo, las distancias al lugar de trabajo y “el aislamiento de los muchedumbres” tienen considerablemente a reducir el valor de estos atractivos. Las calles bien iluminadas poseen un gran encanto, especialmente en invierno, pero la luz del sol es relegada más y más, y la atmósfera está tan viciada que los hermosos edificios públicos no tardan en cubrirse de hollín, y hasta las estatuas pierden su belleza. Los palacios y las horripilantes zonas infraurbanas constituyen aspectos extraños, complementarios de las ciudades modernas.

El imán campo se proclama la fuente de toda belleza y riqueza; pero el imán ciudad burlonamente le recuerda lo aburrido que se encuentra, por falta de relaciones sociales, y hasta qué punto desperdicia sus dones por falta de capital. En el campo hay hermosas vistas, parques señoriales, bosques perfumados por violetas, aire fresco, cantos de aves



cristalinas, pero con demasiada frecuencia todo esto se nos presenta con estas amenazadoras palabras: “Prohibida la entrada bajo pena de multa”. [...] Incluso esa salud natural del campo se pierde considerablemente por falta de adecuadas condiciones sanitarias, y así encontramos en los lugares de los que ha emigrado mucha gente, que los pocos que permanecen viven con frecuencia como si quisieran rivalizar con los barrios peores de nuestras ciudades.

Pero ni el imán ciudad ni el imán campo representan todo el plan y función de la naturaleza. La sociedad humana y la belleza de la naturaleza son compatibles y pueden ser disfrutadas juntas. De los dos imanes debe hacerse uno, así como el hombre y la mujer se complementan el uno al otro con sus variados dones y facultades, la ciudad y el campo deberían unirse. La ciudad es el símbolo de la sociedad –de la ayuda mutua y la colaboración amistosa, de la hermandad, de la paternidad y de toda una gama de relaciones entre hombre y hombre–, el símbolo de emociones comunes expansivas y abiertas –de la ciencia, del arte, de la cultura, de la religión. Y el campo es el símbolo del amor divino y de su cuidado por el hombre. Todo lo que tenemos y todo lo que somos, de él proviene. Él ha formado nuestros cuerpos y a él vuelven. Él nos alimenta, nos viste, nos abriga y nos protege. En su seno descansamos. Su belleza inspira el arte, la música, la poesía. Su fuerza mueve todas las ruedas de la industria. Es la fuente de toda salud, de toda riqueza, de todo conocimiento. Pero el hombre no ha conocido todavía toda su plenitud de dicha y sabiduría. No podrá nunca conocerla, mientras dure esta aberrante y antinatural separación de sociedad y naturaleza. El campo y la ciudad deben *estar casados*; de esta unión dichosa nacerá una nueva esperanza, una nueva vida, una nueva civilización. Es propósito de este libro demostrar cómo en esta dirección podemos dar ya un paso mediante la construcción de un imán campo-ciudad, y espero convencer al lector de que es practicable, aquí y ahora, y precisamente con base a principios de sentido común y lógica, tanto considerados desde el punto de vista ético como del de la perspectiva económica.

Mi empeño será, pues, demostrar que en “campo-ciudad” pueden disfrutarse de posibilidades de interrelación social iguales, por no decir mejores, que las que disfrutaban las grandes ciudades, y que, al mismo tiempo, las cosas bellas de la naturaleza pueden acompañar y rodear a todos los habitantes. [...]

El imán campo-ciudad

“Una acción sanitaria y reparadora de las viviendas ya existentes; más tarde, la construcción de otras sólidas y hermosas, agrupadas respetando unos límites, guardando adecuación con los ríos y valles de alrededor, de manera que no existan suburbios infectos y miserables en ninguna parte, sino calles limpias y activas en el interior, y campo abierto en el exterior, con un cinturón de hermosa zona verde y jardines extramuros, de modo que pueda alcanzarse desde cualquier parte de la ciudad aire fresco y vistas de horizontes lejanos, con solo unos minutos de camino: ese es el objetivo final” (John Ruskin, *Sesame and Lilies*).

La ciudad está atravesada, del centro a la circunferencia, por seis magníficos paseos, de 120 pies de ancho, cada uno de ellos la dividen en seis partes o distritos iguales. En el centro, hay un espacio circular, que cubre unos cinco acres y medio, cubierto por un hermoso y bien regado jardín; rodeando este jardín están los grandes edificios públicos –ayuntamiento, sala principal de conciertos y conferencias, teatro, biblioteca, museo, sala de arte y hospital–, ubicados todos ellos en terrenos espaciosos e independientes.

El resto de este gran espacio encerrado por El Palacio de Cristal consiste en un parque público, de 145 acres, provisto de amplias zonas de recreo de muy fácil acceso para todos.



El parque central aparece encerrado (salvo en los cruces con los paseos) por una amplia arcada de cristal, denominada el Palacio de Cristal, que da al parque. Esta edificación es uno de los recursos favoritos de la gente los días lluviosos. La seguridad de que ofrece un refugio luminoso siempre a mano, aventura a la gente al parque central incluso con tiempo muy inseguro. En el Palacio de Cristal se exponen para la venta bienes de confección, y ahí se llevan a cabo la mayor parte de las compras que se prestan al placer de deliberar y seleccionar. El espacio cubierto por el Palacio de Cristal es, sin embargo, bastante más amplio que el necesario para estas finalidades, por lo que una considerable parte es utilizado como jardín de invierno, constituyendo en su conjunto una exposición permanente de muy atractivas características, con una forma circular que permite a todos los habitantes, distantes a un máximo de 600 yardas, un rápido acceso.

Saliendo del Palacio de Cristal, en dirección al próximo anillo de la ciudad, atravesamos la Quinta Avenida, trazada, como todas las carreteras de la ciudad, con árboles. Lindante con la Avenida y de cara al Palacio de Cristal encontramos un anillo de viviendas magníficamente construidas, ubicada cada una en terreno propio. Continuando nuestro camino, observamos que las casas están en su mayor parte construidas en anillos concéntricos, de cara a las distintas avenidas (que así llamamos a las carreteras circulares), o lindando los paseos y carreteras que convergen en el centro de la ciudad. El amigo que nos acompaña en nuestra visita, respondiendo a nuestras preguntas sobre la población que esta pequeña ciudad pueda tener, afirma que en la ciudad en sí habitan 30.000 habitantes, contra 2.000 en los terrenos agrícolas, y que en la ciudad hay 5.500 viviendas de una superficie media de 20 x 130 pies, siendo la superficie mínima permitida la de 20 x 100 pies. Como advertimos la variadísima arquitectura y diseño de las casas y grupos de casas –algunas de ellas provistas de jardines comunes y cocinas cooperativas– nos informan de que las disposiciones que regulan la construcción de viviendas obligan a la observancia general de la línea de trazado de la calle o bien a un alejamiento armonioso de esta; las autoridades municipales mantienen un control sobre estos puntos, promoviendo paralelamente la expresión más completa del gusto y preferencias individuales, exigiéndose, además, un cumplimiento estricto de las adecuadas disposiciones sanitarias.

Dirigiéndonos ahora hacia las afueras de la ciudad, llegamos a la Gran Avenida. Esta avenida, mercedora de su nombre por sus 420 pies de ancho, forma un cinturón verde de tres millas de longitud, que divide en dos secciones la parte de la ciudad que se extiende más allá de Central Park. En realidad constituye un parque más, de 115 acres, y que dista un máximo de 240 yardas de la vivienda más alejada. En esta espléndida avenida, seis fincas, cada una de cuatro acres, están destinadas a escuela pública, con sus terrenos circundantes de recreo y jardín, existiendo otras fincas reservadas para iglesias, con los nombres que puedan determinar las creencias de la gente, y que serán levantadas y mantenidas con las aportaciones de los creyentes y amigos. Observamos que las casas que dan a la Gran Avenida se han apartado (al menos una de las secciones, la que muestra el diagrama 3) del plan general de anillos concéntricos y que están dispuestas en creciente, para permitir una mayor línea de fachada a la Gran Avenida, así como una visibilidad aún mayor de la de por sí espléndida anchura de la Gran Avenida.

En el anillo exterior de la ciudad se encuentran las fábricas, almacenes, granjas, mercados, carbonerías, carpinterías, todas ellas de cara al círculo de línea férrea que encierra la ciudad y que tiene accesos a una línea principal de ferrocarril que atraviesa el término municipal. Esta disposición permite cargar los bienes en furgones en las mismas fábricas o almacenes, para ser enviados por ferrocarril a mercados distantes, y permite descargarlos en las mismas fábricas y almacenes directamente de los furgones. Ello, no solo permite un enorme ahorro en las operaciones de carga y descarga, reduciendo el porcentaje de averías al mínimo, sino que también reduce el tráfico de las calles, disminuyendo así a un costo mínimo su mantenimiento. La amenaza del humo está mantenida a distancia en la Ciudad-Jardín, pues toda la maquinaria es movida por energía eléctrica, con el resul-



tado de que el costo de electricidad para alumbrado y otros propósitos es sensiblemente reducido.

Los residuos de la ciudad son aprovechados en las zonas agrícolas del término de- tentadas por diversos individuos en granjas grandes, pequeñas fincas, aparcerías, pastos, etcétera. La natural competencia de estos diferentes métodos agrícolas responde al deseo de los ocupantes de ofrecer a la municipalidad las mayores rentas posibles y pretende adoptar el sistema óptimo de cultivo, o, mejor todavía, *los sistemas* adaptados a los dis- tintos propósitos. Es pues, fácilmente concebible que resulte ventajoso cultivar trigo en fincas muy extensas, con la consiguiente acción unificada bajo un granjero capitalista, o a través de un organismo cooperativo, en tanto que el cultivo de legumbres, frutas y flores, que requiere un cuidado más inmediato y personal, y mayores dotes artísticas e inventivas, será quizá mejor llevado por individuos, o pequeños grupos de individuos, con una fe común en la eficacia y valor de determinados preparados, métodos de cultivo, o recursos artificiales y naturales.

Algunas dificultades observadas

[...] Probablemente la causa fundamental de los fracasos en experimentos sociales anteriores se haya debido a una subvaloración del principal elemento del problema: la naturaleza humana. Aquellos que han intentado la tarea de sugerir formas nuevas de organización social no han considerado debidamente el grado de empuje de que es capaz la naturaleza humana, una vez orientada hacia una dirección altruista. Una confusión común ha aparecido al aceptar un principio de acción excluyendo todos los otros. Conside- remos, por ejemplo, el comunismo. El comunismo es un excelentísimo principio, y todos nosotros somos comunistas en cierto grado, incluso los que se encogerían de hombros al oírlo decir. Todos, en efecto, creemos en carreteras comunistas, parques comunistas y bibliotecas comunistas. Pero aunque el comunismo sea un excelente principio, no me- nos excelente es el individualismo. [...] ¿Y, no deben acaso todos estos experimentos comunistas sus fracasos al hecho de no haber reconocido esta dualidad de principios, de haber extremado, por el contrario, uno solo de los principios, aunque excelente en sí? Han presumido que, puesto que la propiedad común es buena, toda la propiedad debiera ser común; que, puesto que el esfuerzo de asociación puede producir maravillas, hay que considerar peligroso el esfuerzo individual, y si no peligroso, fútil, llegando algunos ex- tremistas a pretender abolir incluso la idea de familia u hogar. Ningún lector confundirá el experimento que aquí defendemos con cualquier experimento de comunismo integral.

Tampoco debe considerarse a este experimento un experimento socialista. Los so- cialistas, que pueden considerarse comunistas de un tipo más moderado, defienden la propiedad común de la tierra y de todos los instrumentos de producción, distribución y cambio: ferrocarriles, maquinaria, fábricas, muelles, bancos, etcétera. No obstante, los socialistas dejarían a salvo el principio de la propiedad privada sobre todas aquellas cosas que han pasado a los servidores de la comunidad bajo forma de salarios, con la ad- vertencia, sin embargo, de no emplear estos salarios en un esfuerzo creativo organizado que suponga emplear a más de una persona, pues todas las formas de empleo remunerado deberían estar, en el entender de los socialistas, bajo la dirección de algún departamento determinado del gobierno, investido de facultades monopolísticas rígidas. [...]

Otras fuentes de fracaso de algunos experimentos sociales son: el considerable gasto en que incurren los emigrantes antes de alcanzar el escenario de sus futuros trabajos, la gran distancia a cualquier mercado grande, y la dificultad de obtener un previo conocimiento real de las condiciones de vida y trabajo que allí prevalecen. La ventaja obtenida –terreno barato–, al parecer no es todavía suficiente para compensar estas y otras desventajas. Nos toca, pues, ahora, considerar lo que seguramente constituirá la diferencia principal entre



el esquema propuesto en este libro y la mayor parte de los otros esquemas de naturaleza semejante que han sido hasta ahora propuestos o llevados a la práctica. La diferencia consiste en que, en tanto que los otros esquemas han pretendido fundir en una gran organización a individuos que no habían sido previamente combinados en grupos más pequeños o que debieron dejar esos grupos menores para integrarse en la organización mayor, mi propuesta está dirigida no solo a individuos, sino a cooperadores, fabricantes, sociedades filantrópicas y otras con experiencia en organización y con organizaciones bajo su control. A todos ellos mi esquema propone un cambio que no implicará nuevas restricciones, sino que, por el contrario, permitirá un mayor grado de libertad. Es más, un aspecto sorprendente de este esquema es que el considerable número de personas que tienen ya hecha su vida en los terrenos a ocupar no serán desplazadas, excepto las que ocupan los terrenos destinados a ciudad estricta, que lo serán gradualmente. Estas mismas personas formarán un valioso núcleo que, para el arranque mismo de la empresa, pagará una contribución que cubrirá sobradamente los intereses del dinero que permitió la compra de los terrenos, y ello con la máxima satisfacción, pues estará destinada a un arrendatario que los tratará con perfecta equidad, trayendo a sus puertas consumidores de sus productos. Así pues, la labor de organización está, en una importante proporción ya realizada. El ejercicio existe; solo falta movilizarlo; no nos encontramos, pues, ante una turba indisciplinada. Así, la comparación entre este experimento y otros precedentes es semejante a la comparación entre dos máquinas, una de las cuales ha de ser creada a partir de distintos metales que antes deben fundirse, para ser después modelados, en tanto que en la otra máquina todas las partes están dispuestas, faltando solo su montaje.

Patrick Geddes, *CITIES IN EVOLUTION*, 1915

En: *Ciudades en Evolución*. Introducción, traducción y notas de Miguel Moro Vallina, KRK Ediciones, Oviedo, 2009, p. 96-115.

El mapa demográfico y su significado

Así pues, una vez que disponemos del mapa demográfico, ¿qué es lo que puede mostrarnos? Comenzando por lo que se sabe de modo más general y siguiendo hacia lo menos familiar, obsérvese primero la distribución de Londres mostrada aquí con claridad tal como se la conoce adecuadamente, como el Gran Londres (*Greater London*) con su vasta población dispersándose en todas direcciones –hacia el este, el oeste, el norte y el sur–, inundando todos los niveles, fluyendo aguas arriba por el valle principal del Támesis y por todos los valles secundarios, llenándolos, haciendo que en el mapa se muestren de color oscuro en razón de su población y dejando solo de color claro las franjas de terreno montañoso que hay entre ellos. Así pues, aquí –y obviamente de modo más claro en el original a color– tenemos la única imagen verdaderamente precisa del crecimiento del Gran Londres. Este *pulpo* (*octopus*) londinense, o más bien este pólipo (*polypus*), es algo sumamente curioso, y presenta un crecimiento enormemente irregular, quizás sin parangón previo en el mundo de lo vivo; acaso lo más semejante a ello sea el desarrollo de un enorme arrecife de coral. Al igual que este, posee un esqueleto pétreo y unos pólipos vivientes; llamémoslo, si se desea, el “arrecife humano” (*man-reef*). Este crece y crece hacia adelante, primero débilmente; los colores más pálidos se extienden más lejos y con más rapidez que los otros, pero en todas partes los colores más oscuros, que indican una población más densa, los siguen incansables. En medio yace un área oscura y congestionada, cuyo centro palpitante, sin embargo, nos llama a buscar una comparación con algo más elevado que la vida coralina.



Al menos, todo el mundo estará de acuerdo en que esta es una aproximación al aspecto real del Gran Londres como algo distinto del Londres histórico. ¿Qué nos importan a nosotros –quienes en este momento lo miramos de modo imparcial desde muy arriba– o qué les importan en verdad a los ciudadanos reales de hoy día aquellas viejas fronteras municipales (*counties*), que en su día fueron trazadas con tanto dolor y aún se mantienen de modo tan estricto en razón de los usos y costumbres o con finalidades que no son prácticas? ¿Qué importan realmente hoy en día las divisiones entre innumerables pueblos interiores y pequeños distritos, cuyos nombres históricos han quedado extinguidos, aparentemente para siempre, como esas plantas microscópicas, esas plantas diminutas que una ameba que se dilata fagocita tan fácilmente, devora sin resistencia alguna? Aquí, para todo fin práctico, lo que hay es, obviamente, una nueva y vasta unidad, hace tiempo bien descrita como “una provincia cubierta de casas”. Una provincia de casas que, de hecho, se extiende sobre una gran parte del sudeste de Inglaterra y lo absorbe. Incluso las manchas periféricas de densa población forman ya parte de ella; algunas enteramente, como Brighton, debido a razones prácticas. En lugar de las viejas líneas divisorias, tenemos hoy nuevas líneas de unión: la misma palabra “línea” sugiere hoy en día fácilmente los ferrocarriles, que son las arterias latentes, el pulso estruendoso de este todo intensamente vivo; o también sugiere los cables del telégrafo que corren junto a aquellas, otros tantos nervios cada uno de los cuales lleva los impulsos de las ideas y la acción en un sentido y en el otro.

Es interesante, es incluso necesario efectuar una investigación histórica de Londres –como si fuera una embriología– de este conjunto colosal. Evidentemente, deberíamos mirar ante todo sus dos ciudades históricas; deberíamos hacer el recuento de sus muchos distritos, de cómo crecen antes de ser absorbidos; deberíamos tomar nota, por muy fácilmente que se nos olvide, de sus innumerables viejos pueblos y aldeas absorbidos, sus nuevas y cada vez más extensas áreas dormitorio –distantes y edificadas con holgura para los ricos, más cercanas y más densamente pobladas para las clases medias–; y ¿dónde iremos a buscar o a situar a los obreros o a los pobres? Vemos, reconocemos estas muchas unidades que forman parte del cuerpo político –o, al menos, se encuentran asociadas a él–, con su propio y más vasto gobierno colectivo, el Consejo Municipal (*County Council*). Incluso este ha quedado en buena medida sobrepasado; pero en su momento, si continúa el proceso de crecimiento –como debe evidentemente ocurrir, dadas las circunstancias actuales–, este órgano de gobierno deberá adelantarse a este crecimiento disperso y poner bajo su jurisdicción todo lo que constituye realmente el Londres funcional, y ello para ventaja y economía de la gran mayoría de personas afectadas. Por supuesto, de modo general esto ya es conocido para el lector, para los londinenses, para los más grandes y los más pequeños; sin embargo, ¿no se vuelve esa convicción más vívida y sugerente al tener ante nosotros un mapa como este? ¿No vemos, de modo cada vez más claro a medida que lo estudiamos, la necesidad de una profunda revisión de nuestras ideas tradicionales acerca de las fronteras del campo y la ciudad? Como historiadores y topógrafos, no podemos llevar el registro de todos estos elementos absorbidos de modo suficientemente fidedigno; pero como hombres prácticos que gobiernan o son gobernados, prácticamente hemos acabado con ellos. Dejemos que el alcalde (*Lord Mayor*) de Londres y su corporación los rescaten por todos los medios, como monumentos históricos y en memoria de los tiempos de antaño; dejemos que haya autonomía para la ciudad (*City*) histórica y para sus distritos vecinos –no solo Westminster, sino cualquier unidad regional que pueda justificarla prácticamente y en la medida de lo posible. No estamos aquí apelando a la excesiva centralización; por el contrario, nos inclinamos a pensar que se pueden necesitar muchos ganglios para mantener la salud de un cuerpo político tan vasto y multirradiado. Pero la cuestión esencial es que los planes comunes para asegurar la vida, la salud y la eficiencia se lleven a cabo principalmente de acuerdo con los desarrollos presentes y nacientes, y no se mantengan indebidamente circunscritos



a las líneas de la historia; de otro modo, continuaremos teniendo fricciones locales, solapamientos y despilfarro, detenciones y enquistamientos, incluso parálisis, en lugar de la salud y economía general y local que sin lugar a dudas todos nosotros deseamos.

Veamos ahora el plano de Londres con cualquier amigo o, si es posible, con dos: un progresista y un moderado. ¿Qué diferencia real subsiste entre ellos cuando se sientan como ciudadanos normales y abiertos de mente y miran el mapa: el original, si es posible, repetimos de nuevo? ¿Acaso no están de acuerdo en que ambos partidos harían bien en sentarse asimismo ante él y analizar toda la situación de nuevo? Si es así, nuestro llamamiento en pos del análisis urbano se hace inteligible; e incluso su economía, su positivo carácter fructífero, comenzarían a aparecer antes de que transcurriese mucho tiempo. Sin embargo, a medida que nuestros amigos progresista y moderado continúan estos estudios, y a medida que la inmensidad de los problemas de Londres se acrecienta ante ellos, admitirán que, separada o colectivamente, son incapaces de percatarse claramente de todo lo que está sucediendo en este vasto arrecife humano, y más aún prever lo que el mañana traerá consigo. Empero, uno posee ese pedacito de conocimiento definido y el otro aquel, acaso del barrio de Londres donde creció y vivió siendo joven o de aquellos en los que trabaja y vive ahora. Así, gradualmente, reunimos en la conversación una buena cantidad de conocimiento útil, que incluso pudiera conllevar sugerencias prácticas aquí y allá. Pero a medida que los estudios de nuestros dos londinenses típicos prosiguen, como sin duda lo harán con creciente interés, pronto llegarán a nuevos puntos de dificultad, a problemas demasiado amplios para ser debatidos fácilmente; y uno le preguntará al otro: “¿No podemos aprender algo con respecto a esto de lo que estén haciendo en lugares más pequeños, en ciudades más sencillas que este nuestro tremendo Londres? Ahí está Birmingham; quizá nos sea de ayuda”. El otro podrá estar de acuerdo; e incluso recordar lo que escuchó de un amigo americano respecto al activo gobierno municipal de Glasgow. Supongamos que los buscan en el atlas. Pero he aquí que estos también se han extendido más allá de los simples puntos que aprendimos a identificar cuando íbamos a la escuela; [...]

Aquí, mucho más de lo que incluso Lancashire percibe por lo común, está creciendo de nuevo otro Gran Londres, está creciendo, como si dijéramos, una región urbana (*city-region*) de la que Liverpool constituye el puerto y Manchester el mercado, ahora también con su puerto y su canal; mientras que Oldham, y las muchas ciudades fabriles—más precisamente llamadas “distritos fabriles”—conforman los talleres. Aun cuando este proceso no esté en todos los aspectos tan avanzado como en Londres, y aunque no esté aún organizado en la práctica bajo un gobierno común, ¿acaso no se está volviendo absolutamente evidente, una cuestión de previsión razonable, que si el crecimiento y el progreso han de continuar mucho más de lo que han estado aconteciendo—en algunos aspectos, más rápido que nunca durante los últimos tiempos—, las ciudades separadas e independientes cuyos nombres aprendimos en la escuela y aún empleamos para propósitos locales, se volverán de utilidad principalmente menor y de distrito, para el servicio postal o cuestiones similares, como las ciudades y distritos de Londres, que en la práctica están unificados? Por eso, si hemos de evitar los muchos errores e infortunios de Londres por amor al pasado y las actuales confusiones en su organización y gobierno, ¿acaso no es momento de pensar en—o incluso iniciar—un análisis unificado del Lancashire urbano? Este, como en el caso del Gran Londres, deberíamos considerarlo en todos los aspectos con el máximo respeto a la historia local e incluso a la autonomía administrativa, aunque también como parte de un todo mayor, ya demasiado consolidado en muchos ámbitos y que todavía sigue desarrollándose. Se pregunta: “¿Cuál es la utilidad de todo ello?” Son muchas, pero es suficiente aquí citar dos: la salud pública y el urbanismo. Digamos solo unas palabras, por lo tanto, para cada una de ellas; y primero por lo que respecta a la salud pública. [...]

Incluso en el movimiento urbanístico, este modo ampliado de contemplar nuestras cada vez más extensas ciudades está lejos de encontrarse lo suficientemente extendido. El ar-



arquitecto está acostumbrado a edificios individuales o, como mucho, a planos urbanos; el ingeniero urbano está acostumbrado a las calles, a las manzanas a lo sumo; y ambos son reticentes a ampliar su visión. Hablan aún como si cualquier amplia perspectiva y previsión se “adelantasen a los tiempos”, “podría ser útil de aquí a cincuenta años”, y así sucesivamente, rezongando una docena de variantes de protestas, las cuales constituyen un síntoma principal de la fase senil que la fijación al entorno puede traer consigo en todas las épocas. Pero ahora, volviendo a la salud pública, en todos y cada uno de los congresos de salud e higiene que actualmente se reúnen ansiosamente en una tras otra de aquellas grandes ciudades, ¿no es obvio para todos sus miembros, por lo que respecta a las grandes ciudades que les rodean, que aquellas llegan demasiado tarde, incluso si se comenzara con ellas de modo inmediato? Su acceso a la Naturaleza y a las condiciones naturales han sido destruidas en tres cuartas partes; más aún en lo tocante a la madre trabajadora y a sus hijos: esto es, a la nación del mañana. Las grandes ciudades vecinas están siendo unidas rápidamente por tranvías y calles, no menos que por ferrocarril; mientras que los grandes espacios libres (*open spaces*), que hace no mucho tiempo podrían haber sido asegurados por poco dinero como pulmones vitales sin parangón, son ya completamente irrecuperables.

Ya hay aquí argumentos sólidos para el análisis que proponemos, y podrían fortalecerse y ampliarse si nuestro problema aquí y en este volumen no fuese principalmente la clarificación de las ideas como paso previo a la determinación de las políticas.

Para enfocar estos desarrollos, transformaciones de hecho, de la tradición geográfica de campo y ciudad en la que nos educamos, y expresarlas con más agudeza, necesitamos una pequeña extensión de nuestro vocabulario; puesto que cada nueva idea para la cual aún no disponemos de palabra merece una. Se requiere, así, algún nombre para estas regiones urbanas, estos agregados de ciudades. Constelaciones no podemos llamarlas; conglomerados está más cerca del signo de los tiempos, pero podría pasar inadvertido; ¿por qué no “conurbaciones” (*conurbations*)? Acaso sea éste el término necesario, expresión de esta nueva forma de agrupación demográfica que ya está, como si fuese subconscientemente, desarrollando nuevos modos de agrupación social y, posteriormente, también formas de gobierno y administración definidas.

Para nuestra primera conurbación, el nombre de Gran Londres es obviamente ya dominante, sin competencia posible; pero necesitamos también algún nombre para la región de Lancashire, y para todas las demás similares que descubramos. A falta de un mejor nombre, puesto que no podemos subsumir Liverpool y otras ciudades en un Gran Manchester o similar, bautizaremos la vasta conurbación de los millones de Lancashire como Lancaster. Es la necesidad de este “Análisis de Lancaster” de lo que las ciudades y distritos que lo constituyen necesitan darse cuenta; y ello tanto en el detalle como en la masa. Imaginémoslo fotografiado en un viaje de aeroplano, así como cartografiado calle por calle, como en el análisis de Londres del señor Booth y de hecho, en algunos aspectos, más plenamente aún. Para el primero de estos requisitos tenemos poco o nada más que el mapa de Bartholomew, al que ya tantas veces nos hemos referido; y de todos estos modos podemos habituarnos gradualmente a visualizar la región. ¿Cuáles son los defectos existentes? ¿Y cuáles las posibilidades que quedan? ¿Qué recursos naturales siguen separando aún sus crecientes pueblos y suburbios? ¿Qué jardines y parcelas cultivables (*allotments*) es posible efectuar aún para sanearlas?



La difusión de los paradigmas domésticos ingleses: Hermann Muthesius

Palabras clave: *cottage*, arquitectura funcional, domesticidad, nacionalismo inglés.

En el flujo de ideas que se dirigió al resto de los países europeos, el arquitecto Muthesius asumió un destacado papel a partir de la corriente inglesa que generó el movimiento *Arts and Crafts*.

Como corresponsal desde Inglaterra, mediante diversos medios periodísticos y, sobre todo, con la publicación de su ensayo en tres volúmenes sobre la casa inglesa, este arquitecto devino el principal propagador de la ideología subyacente a este tipo de edificación residencial, vista como modelo de esencia funcional y de positivos resultados estéticos: "Lo que confiere a la casa inglesa su auténtico valor determinante es su total concreción. Esta es por excelencia la casa en la cual se desearía vivir".

Recuperando las experiencias de Philip Webb, Norman Shaw y Charles Voysey, Muthesius propone una arquitectura "sin estilo" que se remite a cánones de simplicidad y dignidad moral.

Tomando como referente a los precursores ingleses (Ruskin y Morris), evitará, sin embargo, cualquier alusión a contenidos político-sociales, reduciendo la forma arquitectónica a sus componentes emotivos. Sus textos, organizados como un auténtico manual operativo, enuncian los principios de una específica "cultura del habitar", oportunamente generalizable.

La casa tradicional inglesa, catalogada según cuatro tipologías fundamentales (la villa unifamiliar, la *terrace-house*, el bloque de pisos y el *cottage* suburbano) y enteramente basada en criterios de eficiencia y comodidad, se articula según núcleos funcionales autónomos, desvinculada de las rigideces compositivas del clasicismo de las "villas" y de los palacios neorrenacentistas.

El tema de una auténtica cultura *doméstica*, propuesta como principal alternativa frente a la masificación de las *Mietskasernen* berlinesas, así como la difusión de la experiencia de las ciudades-jardín serán además algunos de los principales temas de debate transferidos al *Werkbund*, y resultarán particularmente influyentes en la consiguiente proyectación de las *Siedlungen* alemanas.

Bibliografía

AA.VV., *Hermann Muthesius 1861-1927*, Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlín, 1978.

AA.VV., *Hermann Muthesius*, Electa, Milán, 1981.

Anderson, St. (ed.), *Style-Architecture and building-art: transformations of Architecture in the nineteenth century and its present condition*. Herman Muthesius, The Getty Center, 1994.



Bucciarelli, P., *Le ville berlinesi di Hermann Muthesius*, Gangemi, Roma, 2011.

Dal Co, F., *Abitare nel moderno*, Laterza, Bari 1982 (trad. cast.: *Dilucidaciones. Modernidad y Arquitectura*, Paidós, Barcelona, 1990).

Frampton, K., "The castellated home" en *Oppositions* n. 22, MIT Press, 1980.

García Roig, J.M., *Tres arquitectos del periodo guillermino: Hermann Muthesius, Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2006.

Muthesius, H., *Das Englische Haus (1904-1905)*, (trad. ingl.: *The English House*, Granada Publishing Ltd., Londres, 1979).

Hermann Muthesius, DAS ENGLISCHE HAUS, 1904

En: "La casa inglesa". *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Antonio Pizca y Maurici Pla (editores), traducción a cargo de Maurici Pla, UPC, Barcelona, 2002, p.177-180.

Vivir en una casa particular

A un nivel puramente superficial, esta diferencia es más palpable en el estilo de vida que en ninguna otra manifestación. Inglaterra es el único país avanzado donde la mayor parte de la población vive todavía en casas, una costumbre que ha sobrevivido a todos los cambios políticos, sociales y económicos sufridos por la civilización europea durante los últimos ciento cincuenta años. Mientras en el continente dichos cambios provocaron una migración masiva hacia las ciudades, donde la gente quedó encarcelada en gigantescos bloques de varias plantas con forma de cuarteles, en Inglaterra, donde, efectivamente, el desarrollo industrial había empezado mucho antes, apenas afectaron a su amor autóctono por la vida campestre: por el contrario, la necesidad de trabajar en la ciudad pareció fortalecerlo. Los ricos que empezaron a invadir el campo como resultado del nuevo estado de cosas –del comercio, de la venta al por mayor y de la apertura de vastos territorios a causa de la colonización–, no generaron desarrollos urbanos tan espectaculares como los de los países del continente, sino que fueron ocupando las zonas rurales, creando moradas individuales y construyéndolas dentro de pequeños mundos separados, concentrando e incorporando a las mismas todas las comodidades de la vida. A excepción de Edimburgo, que se ve favorecida por un excelente emplazamiento, en las islas Británicas no se generaron auténticas metrópolis, en el sentido continental. El propio Londres no es más que un inmenso pueblo, una vasta acumulación de casas azarosa y desprovista de planificación, sin ninguna calle, plaza o edificio público significativos. Si nos proponemos juzgar la situación inglesa, sería justificado afirmar que a la raza anglosajona se le ha negado el don de construir ciudades. Y este hecho demuestra otro componente muy conocido de su carácter: la incapacidad de los individuos para subordinarse a sí mismos y sus pertenencias a la colectividad. Sin embargo, este defecto es en buena parte el resultado de la insólita e hiperdesarrollada independencia de los individuos, lo cual demuestra que, como sucede tantas veces, se trata simplemente de la emergencia de una virtud que ha sido cultivada demasiado unilateralmente.



La preferencia por la vida en el campo

Los grandes ahorros que realizan todavía hoy los ingleses para poder ser propietarios de sus casas forman parte de su poderoso sentido de la personalidad individual. El inglés suele ver la totalidad de la vida encarnada en su casa. Ahí, en el corazón de su familia, que es autosuficiente y que no siente demasiada necesidad de sociabilidad, ocupándose de sus propios intereses en un aislamiento virtual, encuentra la felicidad y el auténtico confort espiritual. Los placeres exteriores, el bullicio de las calles metropolitanas, una visita a una cervecería o a un café, todo esto le resulta casi odioso. Precisamente esta es la causa de esa desoladora monotonía de las ciudades inglesas que todos los continentales han podido experimentar: los intercambios apresurados y meramente comerciales en las calles de la ciudad, o la ausencia de lugares acogedores donde poder tomar una copa o descansar un rato, tan frecuentes en el continente. El inglés va corriendo a la ciudad con el único propósito de hacer negocios. Al atardecer vuelve corriendo al corazón de su familia, y no le importa viajar en tren durante una hora más o menos con el fin de pasar su escaso tiempo libre lo más lejos posible del alboroto de la metrópoli. En Inglaterra la gente no “vive” en la ciudad, tan solo “está” en la ciudad. Inglaterra difiere de todos los demás países del mundo en el hecho de que incluso la residencia real no se encuentra en la capital, sino lejos de ella, en el campo, y la casa urbana solo se utiliza actualmente para estancias de una sola noche. Todos los aristócratas y plebeyos acomodados viven en el campo en sus villas bien amuebladas, algunas de ellas de grandes dimensiones, y la mayoría situadas en espléndidos entornos naturales, aunque lejanos y aislados. Esa gente posee pequeñas casas urbanas donde viven en sus visitas a la capital, o también durante un breve período en la llamada “temporada”, es decir, durante los meses de primavera. A quienes su trabajo diario les lleva a la ciudad, buscan su lugar de residencia lo más lejos posible, en un suburbio que ha conservado su apariencia rural, y no les importan los sacrificios que ello conlleva. Otros, obligados a vivir en la ciudad, acaban alquilando una casa de campo en algún pueblo situado en un lugar agradable, para los meses de verano o para todo el año, y allí suelen instalarse desde el sábado hasta el lunes e incluso dejar la familia durante la temporada calurosa. Todo ello es indicativo de una huida de la metrópoli y de una necesidad instintiva por parte de los individuos de conservar sus vínculos más directos con la naturaleza, y de buscar sus satisfacciones vitales tan solo en su propia casa. [...]

Las ventajas de vivir en una casa particular

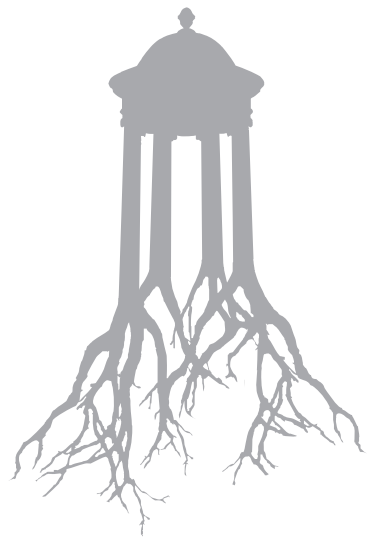
No cabe duda de que vivir en una casa particular representa en cualquier caso una forma de vida más elevada. Sus cualidades más importantes son de orden ético, y resultan virtualmente incalculables. Del mismo modo que una fuerza superior induce a un hombre a formar una familia, igualmente posee el instinto innato de crear una morada permanente para sí mismo y para su familia, su propio pequeño reino donde puede mandar, alardear y prosperar. Esta necesidad natural impulsa a todos los hombres sea cual sea su nivel cultural, y está en la raíz de cualquier orden social humano, es el fundamento de cualquier cultura y de todo desarrollo moral elevado de la humanidad. Para un hombre, incluso para un hombre de condición modesta, siempre ha sido algo obvio que debe vivir en su propia casa, y solo con el nacimiento de la metrópoli, junto con toda su artificialidad, esta situación ha cambiado. Por lo tanto, si el individuo actual, con todos sus supuestos logros culturales, no está en condiciones de construir una casa para sí mismo, si las circunstancias económicas actuales no se lo permiten, ello debería implicar una acusación contra un período que se enorgullece del progreso más inaudito, pero que es incapaz de honrar los derechos humanos más elementales. No podemos esperar que el actual edificio de viviendas urbano pueda sustituir los valores morales y éticos inherentes a



la casa particular, al hogar de la familia. El tipo de alojamiento del cual podamos tener noticia el próximo día de pago difícilmente podrá satisfacer con seriedad nuestros intereses domésticos. Lo aceptamos con la misma indiferencia con que aceptamos una habitación de hotel. La tranquilizante certidumbre de tener “nuestras propias cuatro paredes”, el sentimiento de satisfacción, el desarrollo de nuestra personalidad y el fomento de nuestros talentos naturales que ello produce, y que deben ser contemplados como nuestra misión en esta vida, difícilmente podrán desarrollarse en la vida nómada de los movimientos metropolitanos. Al igual que la propia metrópoli, en su sentido más limitado, las condiciones de vida metropolitanas generan en la sociedad humana inestabilidad, disipación y superficialidad.

Los edificios de viviendas solo pueden ser considerados como sustitutos de emergencia de la vida en la casa particular, y cada vez que la economía de un país da un giro positivo, el número de personas que desean vivir de nuevo en su propia casa crece inevitablemente, en un proceso que se está iniciando también en Alemania debido al rápido empuje económico actual. Cualquiera persona consciente debería lamentar la proliferación de la vida acuartelada de las ciudades. Quienes han tenido la gran suerte de crecer en la casa propia de sus padres, en la cual todos los recuerdos, todas las impresiones poéticas acumuladas en sus corazones durante su infancia en la vieja casa familiar permanecen todavía vivos, no podrían siquiera imaginar la profunda sensación de vacío que debe azotar el alma de esos niños de las ciudades que son trasladados cinco o seis veces a distintos alojamientos de alquiler durante la misma etapa de su vida. Las transformaciones económicas y comerciales a las que está sujeto el mundo actual, junto con los placeres tentadores de la metrópoli, hacen caer cada día a muchísimos hombres en brazos de las prostitutas de la ciudad. El valor de estos intercambios, comparado con su propia calidad de vida, más modesta pero más noble, es más que dudoso desde el punto de vista de la alta política económica. La imponderable reserva de fuerza nacional que se ha ido acumulando durante generaciones en la tranquilidad satisfecha de una vida campestre reconfortante se ha derrochado demasiado pronto en el torbellino de la vida en la ciudad. Una sola generación basta para que los lozanos habitantes del campo se conviertan en la población sin carácter de la metrópoli. Los resultados de la endogamia urbana no son mejores en las capas sociales más altas. Es muy conocido el fenómeno según el cual la gran mayoría de personas que promocionan activamente la cultura provienen del campo o de pequeñas familias urbanas, y que la metrópoli no podría sobrevivir espiritualmente sin el constante frescor del influjo proveniente de estas fuentes. “Tenemos que considerar a nuestro pueblo”, decía Goethe, “como un almacén que abastece y refresca constantemente las menguantes energías de la humanidad”. Si la influencia de la metrópoli es en sí misma atolondrada, permitir que los niños crezcan en esos edificios de viviendas de varias plantas no puede hacer más que intensificar dicha influencia, puesto que aparta a la gente de su verdadero mundo con la misma ausencia de naturalidad con que una jaula aparta a un animal de su hábitat salvaje.

La principal ventaja de vivir en una casa particular es el estrecho contacto con la naturaleza, así como una salud física y espiritual mayores. Incluso las casas urbanas ofrecen dichas ventajas con respecto a los edificios de viviendas de varias plantas. Por lo menos se mantiene en ellas el contacto con el suelo, y en ellas es más fácil respirar aire libre. Si además tienen jardín, el contacto con la naturaleza queda prácticamente asegurado para sus propietarios, y especialmente las generaciones que crecen en ellas no tienen más remedio que disfrutar de ellos, lo cual les proporciona un medio para escapar del triste destino del habitante de la ciudad, del cual Bismarck dijo que tiene que crecer entre edificios, adoquines y papeles. Eso nada tiene que ver con la amplitud de espacio disfrutada por el habitante de una casa gracias a su proximidad con el mundo exterior, aunque sus estancias sean más pequeñas que las de los suntuosos apartamentos urbanos.



→5

París, capital del siglo XIX



Todo esto es el pasaje a nuestros ojos. Y nada de todo esto lo ha sido él. Ellos lucían en el París del imperio como grutas. [...] Con el resplandor de la luz eléctrica, se extinguió en estas galerías la irreprochable llama; de pronto se hicieron difíciles de encontrar; practicaron una magia negra con las puertas, mirando su propio interior desde ventanas ciegas. No fue ése el ocaso de los pasajes, sino un vuelco. De un golpe, fueron el molde donde se fundió la imagen de la 'modernidad'. El siglo reflejó aquí, con arrogancia, su novísimo pasado. Fue este el último asilo de aquellas maravillas.

Walter Benjamin



París, capital del siglo XIX

“Un poeta lírico en el apogeo del capitalismo”: Charles Baudelaire

Palabras clave: plan Haussmann, *boulevard*, *flâneur*, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, pérdida del aura, *shock*, *spleen*.

Con Charles Baudelaire el “mal” de la civilización contemporánea –sus ciudades, sus masas, su materialismo– se transforma en tema preferente de la elaboración poética.

El artista alegoriza el declive de los valores, sin autocomplacencias patéticas o intenciones escatológicas; cínico desencanto y escepticismo profundo, velados por una fría y analítica melancolía, delinean un horizonte de pérdidas.

La aparición de una “transeúnte” provoca el recuerdo de un evento que *no* ha ocurrido y detalla, como fenómeno sintomático de la actualidad, el esquema de un *shock*, la disolución del “aura” de los valores duraderos.

Como afirma Benjamin: “Baudelaire ha mostrado el precio al que se adquiere la sensación de modernidad: la disolución del aura en la ‘experiencia’ del shock”.

Dos resultan ser las figuras del París moderno: el obrero de la fábrica y el “dandi”, ambas destinadas a *perder* el propio tiempo. El primero, condicionado por la máquina que lo deshumaniza; el segundo, como solución existencial de rebeldía frente al tiempo ordenado por los ritmos de una sociedad despreciada.

El “pintor de la vida moderna” se sumerge, pues, en la experiencia de la muchedumbre, dejando extinguir su subjetividad de artista en el terreno móvil e inasible de este magma despersonalizador, presentándose como el peculiar y polimorfo habitante de los nuevos bulevares haussmannianos.



Moderno”, en conclusión, significa para Baudelaire “pérdida del aura”, contaminación necesaria con las deformidades de lo contemporáneo y con las embriagadoras multitudes que pueblan la metrópoli de la época.

Bibliografía

AA.VV., “Baudelaire”, *Sileno* n. 1, Madrid, 1996.

Avicé J.P.; Pichois, C. (ed.), “Baudelaire, Paris, l’Allégorie”, *L’Anneé Baudelaire*, n. 1, Ed. Klincksieck, 1995.

Baudelaire, Ch., *Le Spleen de Paris* (1856-1867), (trad. cast.: *El spleen de Paris*, Fontamara, Barcelona, 1979, 1981).

Baudelaire, Ch., *Curiosidades estéticas*, Júcar, Madrid, 1988.

Baudelaire, Ch., *Le peintre de la vie moderne* (1863) (trad. cast.: *El pintor de la vida moderna*, Colección de Arquitectura, Murcia, 1995).

Benjamin, W., *Charles Baudelaire. Un poeta lírico nell’età del capitalismo avanzato*, a cargo de Giorgio Agamben, Barbara Chitussi, Clemens-Carl Härle, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2012.

Berman, M., *All that is solid melts into air. The experience of modernity*, Simon and Schuster, Nueva York, 1982 (trad. cast.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Ed. Anthropos, Barcelona, 2013).

Carrier, D., *High Art. Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting*, Pennsylvania State University Press, University Park, 1996.

Pichois, C.; Avicé, J.P., *Baudelaire-Paris*, Edition Paris-Musée/Quai Voltaire, París, 1994.

Tester, K. (ed.), *The flâneur*, Routledge, Londres y Nueva York, 1994.

Charles Baudelaire, LE PEINTRE DE LA VIE MODERNE, 1863

En: *El pintor de la vida moderna*, edición a cargo de Antonio Pizza y Daniel Aragón, traducción de Alcira Saavedra, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia, Murcia, 2004, p. 84-85, 91.

III. El artista, hombre de mundo, hombre de las multitudes y niño

Así, para llegar a la comprensión del Sr. G., tomen nota de inmediato de esto: la curiosidad puede ser considerada como el punto de partida de su genio.

¿Recuerdan ustedes un cuadro (en verdad, ¡es un cuadro!) escrito por la pluma más poderosa de esta época y que lleva por título *El hombre de la multitud*? Tras los cristales de un café, un convaleciente, contemplando con gozo la multitud, se mezcla, mediante el pensamiento, con todos los pensamientos que se agitan a su alrededor. Recientemente regresado de las sombras de la muerte, aspira con deleite todos los gérmenes y todos los efluvios de la vida; como ha estado a punto de olvidarlo todo, recuerda y quiere con ardor recordarlo todo. Finalmente, se precipita a través de la multitud en busca de un descono-



cido cuya fisonomía apenas percibida le ha, en un abrir y cerrar de ojos, fascinado. ¡La curiosidad se ha convertido en una pasión fatal, irresistible!

Imagínense ustedes a un artista que estuviera siempre, espiritualmente, en el estado del convaleciente, y tendrán la clave del carácter del Sr. G. Ahora bien, la convalecencia es como un regreso a la infancia. El convaleciente goza, en el más alto grado, como el niño, de la facultad de interesarse vivamente por las cosas, aun las más triviales en apariencia. Remontémonos, si es posible, con un esfuerzo retrospectivo de la imaginación, hacia nuestras más jóvenes, nuestras más matinales impresiones, y reconoceremos que tenían un singular parentesco con las impresiones, tan llenas de colorido, que recibimos más tarde después de una enfermedad física, siempre y cuando esta enfermedad haya dejado puras e intactas nuestras facultades espirituales. El niño todo lo ve como novedad; está siempre embriagado. Nada se asemeja más a lo que llamamos inspiración que la alegría con la que el niño absorbe la forma y el color. Me atrevería a ir más lejos; afirmo que la inspiración tiene alguna relación con la congestión, y que todo pensamiento sublime se acompaña de una conmoción nerviosa, más o menos fuerte, que repercute hasta en el cerebelo. El hombre de genio tiene los nervios sólidos; el niño los tiene débiles. En el primero, la razón ha ocupado un lugar considerable; en el segundo, la sensibilidad ocupa casi todo el ser. Pero el genio no es más que la infancia recobrada a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales involuntariamente almacenada. Es a esta curiosidad profunda y alegre a la que se debe atribuir el ojo fijo y animalmente extático de los niños frente a lo nuevo, sea lo que sea, rostro o paisaje, luz, doraduras, colores, telas tornasoladas, hechizo de la belleza embellecida por la vestimenta. Un amigo me decía un día que siendo muy pequeño, presenciaba el aseo de su padre, y que entonces contemplaba, con una mezcla de estupor y de deleite, los músculos de los brazos, las gradaciones de colores de la piel matizada de rosa y amarillo, y la red azulada de las venas. El cuadro de la vida exterior lo penetraba ya de respeto y se apoderaba de su cerebro. Ya la forma le obsesionaba y lo poseía. La predestinación mostraba precozmente la punta de su nariz. La condena eterna se había cumplido. ¿Necesito decir que este niño es hoy en día un pintor famoso? [...]

IV. La modernidad

Así él va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda alguna, este hombre, tal y como lo he presentado, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del gran desierto de hombres, tiene un fin más elevado que el de un simple *flâneur*, un fin más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia. Busca ese algo que se nos permitirá llamar la modernidad; porque no hay una palabra mejor para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de extraer de la moda lo que esta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno de lo transitorio. Si echamos una ojeada a nuestras exposiciones de cuadros modernos, nos asombramos de la tendencia general de los artistas a vestir a todos los modelos con trajes antiguos. Casi todos se sirven de las modas y de los muebles del Renacimiento, como David se servía de las modas y de los muebles romanos. Hay sin embargo una diferencia, y es que David, al escoger temas particularmente griegos o romanos, no podía dejar de vestirlos a la antigua, mientras que los pintores actuales, que eligen temas de una naturaleza general aplicable a todas las épocas, se obstinan en disfrazarlos con trajes ridículos de la Edad Media, del Renacimiento o de Oriente. Esto es evidentemente índice de una gran pereza; porque es mucho más cómodo declarar que todo es absolutamente feo en el vestido de una época, que esforzarse en extraer de él la belleza misteriosa que puede contener, por mínima y superficial que sea. La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. Ha



habido una modernidad para cada pintor antiguo; la mayor parte de los bellos retratos que conservamos de los tiempos pasados visten trajes de su época. Son perfectamente armoniosos, porque el vestido, el peinado e incluso el gesto, la mirada y la sonrisa (cada época tiene su porte, su mirada y su sonrisa) forman un conjunto de una vitalidad completa. Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, nadie tiene derecho a despreciarlo o a ignorarlo. Suprimiéndolo, se cae forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la única mujer antes del pecado original. Si el traje de la época, que se impone necesariamente, es sustituido por otro, se produce un contrasentido que no es excusable sino en el caso de una mascarada exigida por la moda. Así, las diosas, las ninfas y las sultanas del siglo XVIII son retratos *moralmente* parecidos. [...]

XI. Elogio del maquillaje

Hay una canción, tan trivial y tonta que apenas si se puede citar en un trabajo que tiene alguna pretensión de seriedad, pero que traduce muy bien, en estilo vodevilés, la estética de la gente que no piensa. ¡*La naturaleza embellece la belleza!* Es presumible que el poeta, si hubiera podido hablar en francés, habría dicho: ¡*La simplicidad embellece la belleza!*, lo que equivale a esta verdad, de un género totalmente inesperado: la *nada* embellece aquello que es.

La mayoría de los errores relativos a lo bello nace de la falsa concepción del siglo XVIII relativa a la moral. La naturaleza se tomó en esa época como base, fuente y modelo de todo bien y de toda belleza posible. La negación del pecado original tuvo mucho que ver con la ceguera general de esa época. Si, no obstante, consentimos en referirnos simplemente a los hechos visibles, a la experiencia de todos los tiempos y a la *Gazette des tribunaux*, veremos que la naturaleza no enseña nada, o casi nada, es decir, que fuerza al hombre a dormir, a beber, a comer y a protegerse mal que bien de las hostilidades de la atmósfera. Es ella también la que lleva al hombre a matar a sus semejantes, a comérselos, a secuestrarlos, a torturarlos; porque tan pronto como abandonamos el orden de las necesidades y de las estrecheces para entrar en el del lujo y de los placeres, vemos que la naturaleza no puede aconsejar sino el crimen. Es esa infalible naturaleza la que ha creado el parricidio y la antropofagia, y otras mil abominaciones que el pudor y la delicadeza nos impiden nombrar. Es la filosofía (hablo de la buena), es la religión la que nos ordena alimentar a parientes pobres y enfermos. La naturaleza (que no es otra cosa que la voz de nuestro interés) nos ordena aplastarlos. Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y los deseos del puro hombre natural, y no encontrarán nada más que horror. Todo lo que es bello y noble es el resultado de la razón y del cálculo. El crimen, cuyo gusto ha tomado el animal humano del vientre de su madre, es originariamente natural. La virtud, por el contrario, es artificial, sobrenatural, puesto que han sido necesarios, en todas las épocas y en todas las naciones, dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada, y que el hombre, solo, habría sido incapaz de descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, naturalmente, por fatalidad; el bien es siempre producto de un arte. Todo lo que digo de la naturaleza como mala consejera en materia de moral, y de la razón como verdadera redentora y reformadora, puede ser trasladado al orden de lo bello. Me veo así inducido a considerar el adorno como uno de los signos de la nobleza primitiva del alma humana. Las razas que nuestra civilización, confundida y pervertida, trata gustosa de salvajes, con un orgullo y una fatuidad absolutamente risibles, comprenden, tan bien como el niño, la alta espiritualidad del atuendo. El salvaje y la criatura testimonian, por su aspiración ingenua a lo brillante, a los plumajes abigarrados, las telas tornasoladas, a la majestad superlativa de las formas artificiales, su disgusto por lo real, y prueban así, sin saberlo, la inmaterialidad de su alma. ¡Ay de aquel que, como Luis XV (que fue producto no de una verdadera civilización, sino de una recurrencia de barbarie), lleva la depravación hasta el punto de no gozar más que con la simple naturaleza!



“Los pasajes” de París: Walter Benjamin

Palabras clave: arquitectura de hierro y cristal, surrealismo, Louis Aragon, mitología de lo moderno, interior, huella.

Si para Paul Valéry “pensar París” deviene una tarea ardua y enervante, para Benjamin, en cambio, analizar las formas de ser de una metrópoli contemporánea representa el principal estímulo para la fundación de una *mitología* moderna, compuesta precisamente por todo aquello designado como “harapos y residuos” por la cultura institucional.

La tradición hebrea, el desarraigo, el exilio, se erigen en símbolo del *auténtico* ser en la edad de lo moderno, mientras que la ciudad se metamorfosea en naturaleza, desarrollando en sus enredadas tramas la experiencia del extravío.

Benjamin, traductor y exégeta de Baudelaire, se forja a través de éste como intérprete crítico de París, ciudad irremediamente señalada por el ocaso e impregnada por los trazos de la disgregación.

A la búsqueda de los lugares en que el sueño y la realidad enlazan –en la misma ciudad– la esperanza y la redención, Benjamin, cual experto y desen-vuelto husmeador, tomando prestado de la técnica cinematográfica el método del montaje fragmentario, traza en el laberinto urbano un mapa caleidoscópico de “excentricidades”, anomalías, extrañezas, híbridos oníricos (“los pasajes son edificios o galerías que no tienen lado externo alguno –como el sueño”).

Los *passages* parisinos son vistos alegóricamente como umbrales entre el pasado, ya cancelado, y el futuro, del cual es legítimo atender una liberación; son “cronotopos” conceptualmente significativos, última barrera heroica de resistencia hacia la homologación intelectual.

El *passage* parisino, para un autor volcado en la identificación de una protohistoria de la modernidad en el siglo XIX, es el polo semántico de las transformaciones urbanas y culturales de estos tiempos. Por sus características constitutivas, se hace autónomo dentro del edificio; es un doble espacio, “interior” y “exterior” al mismo tiempo, y posee así unas potencialidades ilimitadas que llegan a sintetizar el destino de lo moderno: el de un tránsito interminable que no llega a alcanzar jamás el propio cumplimiento.

Bibliografía

AA.VV., *Walter Benjamin. Tiempo. Lenguaje. Metrópoli*, Diputación Foral de Guipuzkoa, 1992.

AA.VV., *Atlas Walter Benjamin, Constelaciones; Archivos de Walter Benjamin. Imágenes, textos y dibujos*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

AA.VV., *Iluminaciones, revista de arquitectura y pensamiento*, n. 4, segundo cuatrimestre 2011, Círculo de Bellas Artes, Madrid.



Benjamin, W., *Das Passagen Werk* (1927-1940), (trad. cast.: W.B., *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005).

Buck-Morss, S., *Diálectica de la mirada*, La Balsa de la Medusa, El Visor, Madrid, 1996.

Jauss, H.R., *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Visor, Madrid, 1995.

Llovet, J. (ed.), *Walter Benjamin i l'esperit de la modernitat*, Ed. Barcanova, Barcelona, 1993.

Missac, P., *Walter Benjamin. De un siglo al otro*, Gedisa, Barcelona, 1997.

Scheurmann, I. y K., *Para Walter Benjamin*, Inter Naciones, Bonn, 1992.

Vázquez M.E., *Ciudad de la memoria. Infancia de Walter Benjamin*, Edicions Alfons el Magnànim, Valencia, 1996.

Louis Aragon, LE PAYSAN DE PARIS, 1926

En: *El campesino de París*, traducción de Nöelle Boer y M^a Victoria Cirlot, Bruguera, Barcelona, 1979, p. 17-19)

Actualmente ya no se adoran a los dioses de las alturas. El templo de Salomón se ha trasladado a las metáforas donde da cobijo a nidos de golondrinas y a lívidas lagartijas. El espíritu de los cultos, al dispersarse en el polvo, ha desertado de los lugares sagrados. Pero son otros los lugares que florecen entre los hombres, otros lugares donde los hombres se dedican sin desvelo a su vida misteriosa, y que poco a poco nacen a una religión profunda. Todavía la divinidad no los habita. Se gesta allí, es una divinidad nueva la que se precipita en estos Efesos modernos como, en el fondo de un vaso, el metal desplazado por un ácido; es la vida la que hace aparecer allí a esta divinidad poética, junto a la que miles de personas pasan sin ver nada y que, de pronto, resulta sensible y terriblemente obsesionante para los que la han percibido una vez torpemente. Metafísica de los lugares, eres tú quien mece a los niños, tú quien puebla sus sueños.

Playas de lo desconocido y del estremecimiento, toda nuestra materia mental las bordea. Ni un paso hacia el pasado, que no vuelva a encontrar este sentimiento de lo extraño, que me sobrecogía, cuando todavía yo era el encantamiento mismo, en un decorado donde por vez primera me llegaba la conciencia de una coherencia inexplicable y sus repercusiones en mi corazón.

Toda la fauna de las imaginaciones, y su vegetación marina, se pierde como por una cabellera de sombra y se perpetúa en las zonas mal iluminadas de la actividad humana. Es allí donde aparecen los grandes faros espirituales, afines por su forma a signos menos puros. La puerta del misterio, un desfallecimiento humano que la abre, y henos aquí en los reinos de la sombra. Un paso en falso, una sílaba trabada, revelan el pensamiento de un hombre. Hay en la confusión de lugares semejantes cerraduras que dejan mal cerrado el infinito. Allí donde se persigue la actividad más equívoca de los vivientes, lo inanimado adquiere a veces un reflejo de sus secretos más movibles: nuestras ciudades están así pobladas de esfinges ignoradas que no detienen al paseante soñador si no vuelve hacia ellas su distracción meditabunda, que no le hacen preguntas efímeras. Pero si las descubre, este sabio, entonces, al



interrogarlas, serán solo sus propios abismos los que, gracias a estos monstruos sin rostro, de nuevo sondeará. La luz moderna de lo insólito, esto es lo que en lo sucesivo le retendrá.

Reina extrañamente en estas especies de galerías cubiertas que abundan en París, alrededor de los grandes bulevares y a las que se llama, significativamente, pasajes, como si en estos corredores robados a la luz no estuviera permitido a nadie pararse más de un instante. Glauco fulgor, de alguna forma abisal, que tiene algo de la repentina claridad de una pierna descubierta bajo una falda levantada. El gran instinto americano, importado en la capital por un prefecto del Segundo Imperio, que tiende a recortar a cordel el plano de París, hará pronto imposible la conservación de estos acuarios humanos ya muertos en su vida primitiva y que merecen, no obstante, ser mirados como encubridores de muchos mitos modernos, solo hoy cuando la pica los amenaza, se han convertido efectivamente en los santuarios de un culto de lo efímero, se han convertido en el paisaje fantasmal de los placeres y las profesiones; malditas, incomprensibles ayer y que el mañana no conocerá jamás.

“El boulevard Haussmann ha alcanzado actualmente la rue Laffitte”, decía el otro día *L’Intransigeant*. Algunos pasos más de este gran roedor, y devorada la manzana de casas que le separa de la rue Le Peletier, vendrá a destripar el matorral que atraviesa con su doble galería el pasaje de la Ópera, para desembocar oblicuamente en el boulevard des Italiens. Es más o menos a la altura del café Louis XVI por donde empalmará con esta vía por una singular especie de beso, de la que no se pueden prever ni las consecuencias ni las resonancias en el vasto cuerpo de París. Uno puede preguntarse si una buena parte del río humano que a diario transporta de la Bastilla a la Madeleine olas increíbles de ensueño y languidez, no se derramará en este nuevo pasadizo, modificando así todo el curso de los pensamientos de un barrio y posiblemente de un mundo. Vamos, sin duda, a asistir a la conmoción de las formas de callejeo y de prostitución, y es previsible que este camino facilitará una mayor comunicación entre los bulevares y el quartier Saint-Lazare, probablemente deambularán nuevos tipos desconocidos que participarán en dos zonas de atracción entre las que su vida vacilará y serán los principales factores de los misterios del mañana. Estos nacerán así, de las ruinas de los misterios actuales. Que uno se pasee por este pasaje de la Ópera del que hablo y que lo observe.

Walter Benjamin, PASSAGES, 1929

En: *Libro de los Pasajes*. Traducciones del alemán y el inglés, Luis Fernández Castañeda; del francés, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Ediciones Akal, Madrid, 2005, p. 865-876.

“Al hablar de los bulevares del interior”, dice la Guía ilustrada de París –todo un retrato de la ciudad del Sena y de sus alrededores por el año 1852–, “mencionamos varias veces los pasajes, que desembocan en ellos. Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son galerías cubiertas de cristal y revestidas de mármol que atraviesan edificios enteros, cuyos propietarios se han unido para tales especulaciones. A ambos lados de estas galerías, que reciben la luz desde arriba, se alinean las tiendas más elegantes, de modo que un tal pasaje es una ciudad, e incluso un mundo en pequeño, en el que el comprador ávido encontrará todo lo que necesita. Ante un chubasco repentino, se convierten en el refugio de todos los que se han visto sorprendidos, ofreciendo un paseo seguro, aunque angosto, del que también los vendedores sacan provecho”.



Allí se encuentran los que quieren comprar y los que se han visto sorprendidos. La lluvia solo lleva a los pasajes al cliente pobre que carece sobre todo del aislante o del impermeable. Eran espacios para una generación que sabía demasiado poco del tiempo meteorológico, y los domingos, cuando nevaba, en lugar de ponerse esquíes se calentaba en los invernaderos. Cristal que aparece demasiado pronto, hierro prematuro: eran de una misma estirpe los pasajes, los invernaderos con su soberbia palmera, y los vestíbulos de las estaciones, donde se cultivaba la falsa orquídea llamada “adiós”, con sus pétalos moviéndose en despedida. Hace tiempo que los ha liquidado el hangar. Y hoy ocurre con el material humano en el interior lo que ocurre con el material de construcción de los pasajes. Los proxenetas son las naturalezas férreas de esta calle, y sus frágiles cristales, las prostitutas. Fue este el último asilo de aquellas maravillas que vieron la luz en las exposiciones universales, como la cartera patentada con iluminación interior, la navaja kilométrica o el mango de paraguas patentado con reloj y revólver. Y junto a las degeneradas criaturas gigantes, demediada y en la estacada, la materia. Seguimos el corredor estrecho y oscuro hasta que entre una librería de saldo, donde legajos atados y multicolores hablaban de todas las formas de la ruina, y una tienda repleta de botones (de nácar y otros que en París llaman “de fantasía”), surgió una especie de cuarto de estar. Sobre un tapete de colores desvaídos, lleno de cuadros y bustos, brillaba una lámpara de gas. Al lado leía una anciana. Parece como si estuviera sola desde hace años, y quiere dentaduras “de oro, de cera, o rotas”. Desde este día sabemos también de dónde sacó el doctor Milagro la cera con la que hizo a Olimpia. Los antaño mundialmente famosos muñecos parisinos –más asequibles y difundidos que los de tamaño natural–, que giraban sobre el pedestal sonoro con un cesto en los brazos mientras se oía un acorde en tono menor a la par que una ovejita sacaba tímidamente la cabeza, son las verdaderas hadas de estos pasajes.

[...]

Todo esto es el pasaje a nuestros ojos. Y nada de todo esto lo ha sido él. Ellos lucían en el París del imperio como grutas. A quien entraba en 1817 en el Passage des Panoramas, le cantaban por un lado las sirenas de la luz de gas, y enfrente le seducían las odaliscas como llamas de aceite. Con el resplandor de la luz eléctrica, se extinguió en estas galerías la irreprochable llama; de pronto se hicieron difíciles de encontrar; practicaron una magia negra con las puertas, mirando su propio interior desde ventanas ciegas. No fue ese el ocaso de los pasajes, sino un vuelco. De un golpe, fueron el molde donde se fundió la imagen de la *modernidad*. El siglo reflejó aquí, con arrogancia, su novísimo pasado. Fue este el último asilo de aquellas maravillas...

[...]

Las calles son la vivienda del colectivo. El colectivo es un ente eternamente despierto, eternamente en movimiento, que vive, experimenta, conoce y medita entre los muros de las casas tanto como los individuos bajo la protección de sus cuatro paredes. Para este colectivo, los brillantes carteles esmaltados de los comercios son tanto mejor adorno mural que los cuadros al óleo del salón para el burgués, los muros con el “Prohibido fijar carteles” son su escritorio, los quioscos de prensa sus bibliotecas, los buzones sus bronceos, los bancos sus muebles de dormitorio, y la terraza del café el mirador desde donde contempla sus enseres domésticos. Allí donde los peones camineros cuelgan la chaqueta de las rejas, está el vestíbulo y el portón que lleva de los patios interiores al aire libre; el largo corredor que asusta al burgués es para ellos el acceso a las habitaciones de la ciudad. El pasaje fue para ellos su salón. Más que en



cualquier otro lugar, en el pasaje se da a conocer la calle como el interior amueblado de las masas, habitado por ellas.

[...]

El *flâneur* asiste a la siguiente transformación de la calle: esta le conduce a través de un tiempo desaparecido. En su recorrido por las calles, todas son para él cuesta abajo. Descienden, si no hasta las madres, en todo caso sí hasta un pasado que puede ser tanto más profundo cuanto que no es su propio pasado privado. Con todo, la calle sigue siendo siempre el pasado de una juventud. ¿Pero por qué la de la vida que ha vivido? El asfalto sobre el que camina está hueco. Sus pasos despiertan una asombrosa resonancia; el gas, que desciende iluminando las losetas, arroja una luz ambigua sobre este doble suelo. Como movida por un mecanismo de relojería, la figura del *flâneur* avanza por la calle empedrada de doble suelo. Y en el interior, donde se esconde este mecanismo, suena (?), como en los juguetes antiguos, el tictac de una caja de música que toca la melodía: “Desde la juventud / desde la juventud / me sigue siempre una canción”. Con esta melodía reconoce de nuevo lo que le rodea; no como si le hablara el pasado de su propia juventud, aún reciente, sino que es una infancia ya antes vivida la que le habla, y lo mismo le vale que sea (la) de un antepasado o la suya propia. Una embriaguez se apodera de quien ha caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta. Su marcha gana con cada paso una violencia creciente; la tentación que suponen bares, tiendas y mujeres sonrientes disminuye cada vez más, volviéndose irresistible el magnetismo de la próxima esquina, de una plaza lejana en la niebla, de la espalda de una mujer que camina delante. Entonces llega el hambre. Pero él no quiere saber nada de los cientos de posibilidades que hay para calmarla, sino que deambula como un animal por barrios desconocidos hasta que, totalmente exhausto, se derrumba en su cuarto, que le recibe fríamente en medio de su extrañeza. París creó este tipo humano. Lo raro es que no fuera Roma. ¿Por qué? ¿Acaso los sueños no discurren en Roma por calles bien dispuestas? Quizá la ciudad esté demasiado llena de temas, monumentos, plazas recoletas y santuarios nacionales como para que, indivisa, pueda ingresar en el sueño del paseante con cada adoquín, cada letrero comercial, cada escalón y cada portal. Quizá también tenga algo que ver el carácter nacional de los italianos. Pues no han sido los extranjeros, sino los mismos parisinos quienes han hecho de París la alabada ciudad del *flâneur*, el “paisaje formado de pura vida”, como lo llamó una vez Hofmannsthal. Paisaje: en eso se convierte de hecho para el *flâneur*. O más exactamente: ante él, la ciudad se separa nítidamente en sus polos dialécticos: se le abre como paisaje, le rodea como habitación. Y otra cosa más: esa embriaguez anamnética con la que el *flâneur* marcha por la ciudad no solo se nutre de lo que a este se le presenta sensiblemente ante los ojos, sino que es capaz de apropiarse del mero saber, incluso de los datos muertos, como de algo experimentado y vivido. Este saber sentido se transmite, como es obvio, de persona a persona, ante todo oralmente. Pero en el curso del siglo XIX cuajó también en una literatura casi inabarcable. Ya antes de Lefeuve, que acertó a hacer de la expresión “París calle a calle, casa a casa” el título de su obra en cinco tomos, se había pintado París con todo amor como el decorado paisajístico del ocioso soñador. La lectura de tales libros fue para el parisino como una segunda existencia, preparada ya enteramente para la ensoñación; el saber que le prestaron esos libros adquirió forma de imagen en el paseo del mediodía, antes del aperitivo. ¿Acaso no debió sentir realmente con más intensidad bajo sus pies la suave cuesta detrás de la iglesia de Notre Dame de Lorette al saber que antaño, en ese lugar, cuando París tuvo sus primeros ómnibus, se enganchaba un tercer caballo, el cheval de renfort, al vagón?

[...]



El padre del surrealismo fue Dada; su madre fue un pasaje. Dada era ya viejo cuando la conoció. A fines de 1919 Aragon y Breton, por antipatía hacia Montparnasse y Montmartre, trasladaron su lugar de encuentro con sus amigos a un café del pasaje de la Opéra. La irrupción del bulevar Haussmann supuso su fin. Louis Aragon escribió 135 páginas sobre él, un número que, sumadas sus cifras, esconde el número de las 9 musas que habrían prestado sus servicios maternales al pequeño surrealismo. Los nombres de estas recias musas son: Ballhorn, Lenin, Luna, Freud, Mors, Marlitt y Citroen. Allí donde, en el curso de estas líneas, dé con ellas un lector precavido, les cederá el paso tan discretamente como sea posible. En *El campesino de París*, Aragon dedica a este pasaje el más conmovedor elogio fúnebre que jamás haya dedicado un hombre a la madre de sus hijos. Allí es donde se puede leer, pero aquí no se ha de esperar sino una fisiología y, para decirlo claramente, el resultado de una autopsia de estas porciones misteriosamente fallecidas de la capital de Europa.

[...]

Este escrito, que trata de los pasajes de París, se inició al aire libre de un cielo azul sin nubes curvado sobre el follaje, y sin embargo ha quedado cubierto por el polvo multi-secular de millones de hojas, ante las que la fresca brisa del afán, el pesado aliento del investigador, la tormenta del celo juvenil y el soplo indolente de la curiosidad quedaron sepultados. El cielo estival pintado en la sala de lectura de la Biblioteca Nacional de París, mirando hacia abajo desde las arcadas, extendió su cubierta, soñadora y sin luz, sobre el primer parto de su idea. Y, si se abriera ante los ojos de esta joven idea, no se verían dentro a las divinidades del Olimpo, a Zeus, Hefesto, Hermes o Hera, a Ártemis o a Atenea, sino, en primer término, a los Dióscuros.



Uniformación moderna *versus* planificación artística

Palabras clave: plan Haussmann, destrucción, estratificación social, uniformidad, *boulevard à redents*, ciudad vertical, utopía maquinista.

Georges Eugène Haussmann

Las demoliciones haussmannianas preparan París para su destino metropolitano, puesto que los solares quedarán listos para un rápido e irrefrenable desarrollo capitalista que inducirá a transformaciones radicales en el uso de la ciudad.

Las actividades político-administrativas se centralizan, mientras que en las zonas limítrofes se relegan las actividades productivas, o todo aquello considerado molesto: hospitales, cárceles, manicomios, etc.

Los umbrales de una nueva época comienzan a dejar rastros visibles, se “manifiestan” formalmente, adquieren una materialidad que impone nuevas lógicas de organización urbana.

A parte de las intervenciones relativas a obras públicas (modernización de las instalaciones técnicas, acueductos y alcantarillado, urbanización de zonas verdes y diseño de mobiliario urbano), se promulgan unas ordenanzas edificatorias con el objetivo de definir los parámetros –estéticos, higiénicos, de alineación– que deben regir el desarrollo del inmueble residencial especulativo, centrándose principalmente en los aspectos de fachada: “[...] dar a las casas de cada manzana las mismas líneas principales de fachada, de manera que los balcones continuos, las cornisas y los tejados estén, en la medida de lo posible, sobre los mismos planos.”

Los derribos llevados a cabo, que en parte se adaptan a la estructura barroca preexistente, pero destruyen completamente el centro medieval, “abren” en el corazón de la ciudad amplios y nuevos ejes urbanos. Ámbitos en los que se concentrarán las nuevas formas de la realidad social, con el bulevar y sus infraestructuras (café, restaurantes, grandes almacenes...) que se convierten rápidamente en lugares de encuentro y mezcla de un conjunto heterogéneo de *apátridas*.

Eugène Hénard

La homogeneización provocada por las intervenciones del barón Haussmann, por más que apreciadas por su destreza técnica e indudable capacidad previsora en torno a las cuestiones del tráfico vehicular, provoca, sin embargo, recelos: se contesta su excesivo carácter “antiartístico”, derivado de unos resultados demasiado uniformes en cuanto a arquitectura y descaradamente destructivos en relación con los testimonios históricos. “[...] solo paulatinamente la viabilidad ha llegado a este grado de perfección geométrica que ha transformado las calles en interminables y aburridos pasillos.”



Hénard propone, en cambio, una edificación fundada en bulevares en *redents*, ortogonales u oblicuos respecto de la calle que, a las múltiples ventajas de la aireación, reducción de patios interiores y mayor extensión de fachada, añadirían una mayor articulación de la línea frontal, para poder alternar construcciones y áreas ajardinadas.

Para este autor la “circulación” se presenta como el aspecto más relevante de la ciudad moderna: se propone una racionalización de la misma, a partir de un detallado análisis de sus tipos y de una mayor estructuración orgánica de las calles, con el objetivo de favorecer una mejor fluidez de los desplazamientos.

Las instancias de futuro hallarán también salida en una *visión* de ciudad capaz de acoger las más avanzadas potencialidades tecnológicas, con distribución de los carriles circulatorios en distintas secciones verticales de la calle, colocación de las instalaciones en lugares accesibles, elevación de coches y aviones mediante ascensores, aprovechamiento de la aviación –con pistas de aterrizaje sobre los tejados– para las comunicaciones ciudadanas, erección de torres y bloques residenciales con terrazas ajardinadas.

Bibliografía

Dato, G. (a cura di), *L'urbanistica di Haussmann: un modello impossibile?*, Officina ed., Roma, 1995.

Des Cars J.; Pinon, P., *Paris-Haussmann*, Editions du Pavillon de l'Arsenal, Paris, 1991.

Ears, I.A., *Napoleon III. L'Architecte et l'Urbaniste de Paris*, Centre d'Etudes Napoléoniennes, Levallois, 1991.

Haussmann, G.E., *Mémoires du Baron Haussmann 1853-1870. Grands travaux de Paris*, Guy Durier ed., Paris, 1979.

Henard, E., *Etudes sur les transformations de Paris (1903-1909)*, (trad. cast.: *Estudios sobre la transformación de París y otros escritos de urbanismo*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2012).

Jordan, A.P., *Transforming Paris. The life and labors of Baron Haussmann*, The Free Press, 1995.

Lemas, N., *Eugène Hénard et le futur urbain: quelle politique pour l'utopie?*, Harmattan, Paris, 2008.

Loyer, F., *Paris XIXe siècle: l'inmeuble et la rue*, Hazan, Paris, 1987.

Van Zanten, D., *Building Paris: Architectural Institutions and the Transformation of the French Capital 1830-1870*, Cambridge University Press, 1994.

Wolff, P.M., *Eugène Hénard and the Beginnings of Urbanism in Paris 1900-1914*, Centre de Recherche d'Urbanisme, The Hague, 1968.



Eugène Hénard, LES ALIGNEMENTS BRISÉS. LA QUESTION DES FORTIFICATIONS ET LE BOULEVARD DE GRANDE-CEINTURE, 1903

En: “Las alineaciones quebradas. La cuestión de las fortificaciones y el bulevar del gran cinturón”. En: *Estudios sobre la transformación de París, y otros escritos de urbanismo*. Edición y revisión a cargo de Ángel Martín Ramos, traducciones del francés de Inés Caravia, Albert Fuentes, Ona Rius. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2012, p. 79-100.

Las vías públicas en París

Entre la calle del Chat-qui-Pêche, que solo tiene 1,70 metros de anchura, y la avenida del Bois de Boulogne, que entre fachadas tiene 140 metros, parece que París ofrece muestras de todas las vías públicas que pueden crearse en una gran ciudad.

Nada menos cierto, sin embargo. Si la variedad de dimensiones es amplia, la repetición incesante de los mismos tipos, la monotonía de su aspecto llega a cansar. Los bellos monumentos, los lugares históricos o pintorescos y las amplias perspectivas están felizmente ahí para dar a París la personalidad artística que hace de ella una de las más hermosas ciudades del mundo. Pero hay que ser valiente y decir que la mayoría de las vías públicas, especialmente las que se han creado durante los últimos cincuenta años, carecen por completo de elementos innovadores y son de una banalidad desesperante.

Todas las calles de París, bulevares o avenidas, pese a su denominación, pueden claramente clasificarse en dos grupos: las calles simples de calzada única, sin ningún árbol, y los bulevares o avenidas de una o varias calzadas para el tránsito rodado, flanqueadas de hileras de árboles.

El elemento común de todas estas vías es sin excepción la monótona continuidad de las fachadas de los edificios, o de las hileras de árboles, o de ambas simultáneamente, todas regidas por una alineación absoluta, forzada, implacable. No era así antaño, sino que poco a poco la red viaria alcanzó este grado de perfección geométrica que ha transformado nuestras calles en interminables y tediosos corredores. [...]

Pero el inconveniente irremediable de la alineación recta y continua es el acortamiento rápido de todas las líneas de la perspectiva. A doscientos metros, los detalles de las fachadas se pierden y se difuminan, y ya no se distingue más que los perfiles de los planos de las fachadas, es decir, la silueta de las chimeneas, donde se erigen de cualquier manera los sombreretes de chapa de formas absurdas o barrocas debidas a la imaginación inagotable de los constructores de chimeneas. Compárese el aspecto de una vieja calle sinuosa, irregular, con el de una calle nueva: se verá la total superioridad del aspecto de la primera sobre la segunda. La alineación a ultranza, lejos de mejorar el ornato de nuestras ciudades, lo ha suprimido, por así decirlo.

Un fenómeno análogo ha afectado a nuestros bulevares. Los primeros, que fueron construidos durante el reinado de Luis XIV, alcanzaron muy pronto la perfección de su clase. Con sus buenos 35 metros de anchura entre las fachadas opuestas, los cambios de dirección, los monumentos que se escalonaban a lo largo de su recorrido, incluso los desniveles variados, les daban un atractivo pintoresco y encantador que aún conservan.

De noche, los establecimientos de todo tipo, iluminados con multitud de luces, y la intensa vida que en ellos transcurre, hace de los bulevares una de las zonas más interesantes de París.

La presencia de vegetación otorga a estas vías un toque de alegría incontestable. En las ciudades, los árboles sirven no solo para dar sombra, su cometido es más amplio e importante. Nos traen el recuerdo de la naturaleza, nos indican el cambio de las estaciones, nos invitan al descanso. El árbol, por su follaje, sirve sobre todo como contraste con la frialdad y la inmovilidad de los edificios de piedra.



Con todo, si el aspecto de estas vías es más alegre que el de las calles, en comparación presenta un inconveniente serio que es inherente a la alineación demasiado regular y demasiado compacta de los árboles. En verano, los edificios quedan casi totalmente ocultos por el follaje, mientras que en invierno la inextricable maraña de las ramas impide una vista diáfana de las fachadas.

Los bulevares construidos en los últimos cincuenta años han llevado este defecto hasta su máxima expresión. La reducción imprevista de la anchura que se les ha infligido –30 metros en lugar de 35 metros–, su inexorable alineación, la regularidad impecable de las hileras de árboles, les dan un aspecto monótono sin alivio alguno. Además, la perspectiva lineal queda completamente destruida. Fue Charles Garnier quien pidió que no se plantasen los árboles que se habían previsto en la avenida de la ópera. Con grandes dificultades logró que su petición fuese aceptada. Hay que reconocer ahora que la visión de conjunto de esta vía es grandiosa y monumental, como no lo es, por ejemplo, la del bulevar Sebastopol, que tiene la misma anchura. Por último, de resultas de la insuficiente aireación del suelo, cubierto de una capa de asfalto impermeable, los árboles demasiado cercanos a los edificios no crecen sanos, su follaje es precario y las hojas caen prematuramente. Largas filas continuas de inmuebles sin personalidad, bordeadas de hileras de resalvos raquíticos, ese es el aspecto que presentan durante siete meses del año la mayoría de las calles parisinas.

Sin embargo, independientemente de los viejos grandes bulevares, dos vías magistrales constituyen la excepción a esta regla: la avenida de los Campos Elíseos y la avenida del Bois de Boulogne. En ellas las proporciones son tan vastas que la visibilidad de los edificios que las flanquean está salvaguardada y el crecimiento de los árboles es libre y fácil.

La avenida de los Campos Elíseos es la gran salida de la capital hacia el campo. La avenida del Bois de Boulogne es un trozo de parque que se adentra en París; hay que admirarlas, conservarlas como bellezas especiales y únicas, cada una en su género. Pero sería casi imposible rehacerlas debido a la enorme superficie que ello conllevaría.

Alineaciones por doquier

Si dejamos de lado estos dos magníficos paseos, constataremos que las otras vías públicas presentan casi por doquier el aspecto obsesivo de la alineación continua e inflexible. La línea recta triunfa; los muros compactos, los batallones de castaños, plátanos, olmos y ailantos de Japón se extienden indefinidamente sin dejar ni una particularidad donde la vista y el espíritu puedan detenerse un instante. El callejero moderno tiende cada vez más a americanizarnos y a transformar nuestra ciudad en una serie de islotes compactos y abúlicos, sin accidentes ni siluetas.

Nos salvaremos durante algún tiempo del damero de Nueva York o de Chicago, porque a menos que se arrase todo París, habrá que tener en cuenta los monumentos existentes; pero la apariencia general no valdrá mucho más.

Necesidades de la vida moderna –se dirá. ¡Pues no! También la vida moderna debe apuntar hacia un ideal de belleza y de arte, y las fórmulas utilitarias del Nuevo Mundo no deben pesar tanto en nuestro espíritu que nos impidan la búsqueda de otra cosa. Sería deplorable que so pretexto de la higiene o de la buena administración olvidásemos todo nuestro pasado de pueblo artista; es inadmisibles que no podamos por nuestra parte crear nuevos tipos en los que, sin sacrificar ninguno de los avances del progreso científico, no tengan también cabida la comodidad de los habitantes y la belleza de la ciudad.

En el momento en que se debate la construcción de nuevos barrios con vistas al Bois de Boulogne, no es inútil intentar esta búsqueda. Ese es el objetivo de este capítulo.



Disposiciones nuevas. alineación discontinua

Para que una vía pública preste todos los servicios que una circulación intensa exige, es menester que la calzada esté correctamente alineada, que su anchura sea uniforme, sin estrechamientos ni desniveles bruscos a lo largo de su recorrido. Esta verdad evidente ¿debe implicar la alineación rigurosamente correspondiente de los edificios y los árboles que bordean la calzada? Nada menos necesario: toda vez que la parte utilitaria de la vía pública cumple con las condiciones necesarias, no hay por qué mantener la alineación de los otros elementos. Así pues, podría romperse la hilera indefinida y monótona de edificios y árboles con grupos alternos de casas y árboles. Así se crearía un nuevo tipo de bulevar que ofrecería ventajas muy apreciables con respecto al tipo actual. [...]

Ventajas del trazado

El caudal de aire de la vía pública de la que se benefician las casas para su ventilación se ve notablemente incrementado, y no es un aire estancado como el de los patios cerrados, sino un aire que se renueva con facilidad.

Los apartamentos tienen vistas y orientaciones variadas, ya sea a las fachadas opuestas, ya sea a los jardines, ya oblicuamente a las calles.

La presencia de árboles plantados en un terreno permeable a una buena distancia de los inmuebles, cosa que les permite desarrollarse con comodidad, confiere animación al conjunto, sin entorpecer la vista de los edificios.

Los espacios reservados a los árboles se prestan a ser aprovechados en múltiples combinaciones. Pueden instalarse parterres para disfrute de los apartamentos de la planta baja, o terrazas con arena y sombreadas para restaurantes o cafés, o jardines especialmente adaptados para los diferentes comercios adyacentes. La disposición aún no se ha probado, pero podría dar pie a resultados nuevos y curiosos. ¿Qué impediría, por ejemplo, a una casa de modas situar en contacto con las salas de pruebas parterres con flores y arbustos, donde las señoras pudieran juzgar el efecto de sus vestidos a plena luz del día? Una tienda de objetos artísticos podría montar una exposición de estatuas, jarrones y bronceos diversos sobre fondos de vegetación. Y otras tiendas menos especializadas podrían hacer uso de estos espacios como lugares de reposo para sus clientes. [...]

Alineaciones quebradas

El nuevo tipo de bulevar que hemos descrito no es sino la generalización de hechos preexistentes en el mismo París. La alineación se desdobra, se quiebra su excesiva continuidad pero aún subsiste. ¿Hemos de ir más lejos? ¿Por qué no?

En ese caso habrá que decidirse a admitir que la alineación recta, ese principio sagrado del callejero urbano, no es el axioma intocable que debemos padecer sin discutirlo, y que podemos perfectamente tirarlo por la borda.

No hay inconveniente alguno, incluso tiene ventajas, en agrupar las casas de una manera diferente a la que se hace hoy, sin que dejen de ser contiguas. Un sencillo ejemplo lo demostrará fácilmente.

Tome el lector un juego de dominó y con un conjunto de fichas forme sobre la mesa una especie de bloque horizontal agrupando las fichas unas contra otras unidas por su cara más ancha... La superficie superior de esta especie de barra rectangular puede representar, convengamos, la hilera de fachadas bien alineadas de las casas en una calle cualquiera. Ahora, con la palma de la mano, incline ligeramente desde un solo lado la hilera de fichas de la barra formada de manera que se inclinen unas sobre otras. Inmediatamente *y sin que ni el volumen ni la forma de cada pieza hayan cambiado*, la superficie superior, que representa las fachadas, se habrá *duplicado*, y el aspecto general del conjunto, en lugar



de ser plano y monótono, ofrecerá una sucesión de ángulos salientes cuyos efectos de luz y sombra realzarán los relieves. Ese mismo es el punto de partida de la variante que nosotros proponemos. En lugar de presentarse de cara con su anchura clásica, las casas se presentarán al bies sobre el ángulo. Dejarían entre sus aristas intervalos triangulares que, en este caso, no estarían limitados por ninguna verja y formarían parte de la vía pública. La alineación aquí se reduciría a su mínima expresión, es decir, a una línea puramente ideal, paralela al eje de la calzada que limitaría simplemente los salientes más extremos. Estos podrían adoptar las formas más variadas, ángulos vivos, chaflanes, giro circular o cuadrado, entre otras.

Las parcelas de terreno tendrían, como las actuales, la forma de rectángulos alargados abiertos a la calle por el lado más pequeño, y podrían ser objeto de una distribución que no se diferenciaría mucho de la que tenemos por costumbre proyectar.

De esta nueva disposición, sin embargo, se desprendería toda una serie de ventajas: el desarrollo de las fachadas y, en consecuencia, el número de vanos que se abren a la vía pública se duplicaría; la vista que se tendría desde esas ventanas enfilaría la calle oblicuamente, lo que sería más agradable que la vista enfrentada provocada en las calles alineadas. La ventilación de los locales habitados sería más completa.

La valoración de las plantas bajas sería más fácil debido a la mayor superficie de los escaparates. La acera, en lugar de tener el mismo ancho en todas partes, se dividiría en dos zonas diferentes: una, comprendida entre los salientes y el borde de la calzada, serviría para la circulación rápida de los peatones; la otra, formada por los triángulos comprendidos entre los salientes consecutivos, ofrecería a los paseantes espacios más tranquilos, cosa que les permitiría contemplar los escaparates y realizar las compras con comodidad. Por otra parte, estas dos zonas se unirían sin límite material alguno.

Entre los inmuebles, los árboles se plantarían en rombo, en grupos de cuatro, uno de ellos situado al borde de la acera, como en los bulevares actuales. En el centro de estos grupos se podría instalar una fuente, un quiosco de periódicos, un buzón, una columna para carteles publicitarios o cualquier otro elemento, que deberían tratarse, al menos así lo esperamos todos, con más sentido artístico de los que actualmente adornan nuestras avenidas.

La vista en perspectiva de estos bulevares sería de lo más curiosa; los diferentes planos de las fachadas, en lugar de perderse rápidamente en una línea en la que todos los detalles se confunden, se presentarían según planos escalonados; los motivos de los ángulos aparecerían completos, acompañados pero no ocultos por los grupos de árboles, y se perfilarían los unos detrás de los otros, quebrando todas las líneas de fuga en imprevistas siluetas.

Este principio de alineación quebrada se aplicaría también a las calles más estrechas desprovistas de árboles. En este último caso bastaría quizá con introducir movimiento al desarrollo de las fachadas mediante ángulos más o menos obtusos. Los salientes se distribuirían bien cara a cara los unos con los otros.

La combinación de volúmenes retranqueados con las formas curvas de los salientes, o incluso de las fachadas, engendra todo un sistema de trazados de vías públicas cuyo aspecto puede variar hasta el infinito con la dimensión de los ángulos, la longitud de los tramos de pared, o la curvatura de los elementos especiales que constituyen el perímetro.

Todos estos trazados responderían a las condiciones esenciales que hemos discutido anteriormente: alineación y uniformidad de la calzada para el tránsito rodado, movimiento y variedad de las fachadas laterales.

Del fecundo principio de la alineación quebrada nacerían ciudades nuevas en las que la odiosa monotonía de los muros de las fachadas se rompería para siempre. Las formas arquitectónicas se desarrollarían en toda la longitud de las vías públicas según un ritmo más flexible y más pintoresco. [...]



Conclusiones

Se realizaría así el nuevo bulevar del gran cinturón de la capital, y su forma especial contribuiría a la claridad de la disposición del conjunto del plano de París. A la espera de que una futura expansión deje aún otra traza, las fortificaciones actuales, destruidas, dejarán su huella en esta verde corona como las murallas de Enrique IV y de Luis XIII han dejado la suya en el trazado de los grandes bulevares, como la muralla de Luis XV dejó su huella en la doble calzada de los bulevares exteriores. Así como en la sección de un roble contamos su edad por el número de círculos concéntricos de las cortezas desaparecidas, así también podríamos contar las fases de crecimiento de la gran ciudad por el número de bulevares de circunvalación sucesivos.

La impresión que produce el aspecto de las calles y de los monumentos de una ciudad en el espíritu y la personalidad de sus habitantes no es cosa baladí. La crítica moderna ha estudiado y reconocido la influencia del entorno en el origen y el desarrollo de acontecimientos históricos o artísticos.

El entorno en el que vivimos influye en cada uno de nosotros, sin que tengamos conciencia de ello. Cuanto más agradable y cómoda la vivienda, tanto más hermosa y grandiosa es la ciudad, y más se ensanchan las ideas y se ennoblecen. La mentalidad parisina, que claro está no es la mentalidad de toda Francia, pero sí le da su agudeza, tal vez hubiese tenido otro cariz si la vida alegre, luminosa y encantadora que se desarrolla en los grandes bulevares no hubiese creado la atmósfera necesaria que requiere su refinada cultura.

La vida enfebrecida de los Estados Unidos se corresponde bien al plan de la ciudad en damero, que no admite más que dos direcciones perpendiculares entre sí, en el que las vías públicas solo llevan números y donde, en dos tiempos, siempre los mismos, se puede ir de cualquier punto dado a otro. La Dama avanza, ¡qué entretejido debe ser!

Hay que oponerse a esta tendencia que amenaza hacer de París una ciudad de calles cada vez más rígidas, cada vez más uniformes. Hay que intentar devolver a nuestras calles y a nuestros bulevares algo de la flexibilidad que antaño tuvieron.

No dejemos, por lo tanto, escapar irremediablemente la excepcional oportunidad de dotar a nuestra ciudad de una belleza suplementaria.

Es verdad que para acometer una obra como esta es menester contar con tiempo y dinero. Pero con una parte, incluso reducida, de los ingresos resultantes de la venta de los terrenos se puede hacer mucho. Para ello es necesario que exista un entendimiento cordial entre la Administración municipal y el Estado. Sea cual sea el acuerdo financiero por el que se opte, lo importante hoy es elaborar un proyecto y salvaguardar el porvenir. Por encima de todo, hay que evitar trocear en pequeñas porciones esta magnífica zona hoy en día libre, que será fácil de urbanizar para disfrute y bienestar de todos. Declararse satisfecho por haber creado pequeños bulevares de 30 metros, callejuelas de 15 metros y jardincillos de cinco o diez metros sería una mezquindad indigna de París y del Estado. Si los concejales del siglo XVII hubiesen tenido aspiraciones tan tímidas, si no hubiesen apuntado más alto y más lejos, hoy no contaríamos con nuestros grandes bulevares. Su ejemplo debe inspirar a quienes hoy tienen el deber, el honor y también la responsabilidad de dirigir las grandes obras de París.



La fijación de lo efímero urbano en las obras impresionistas

Palabras clave: *salón des refusés*, impresionismo, sensación retiniana, retratos urbanos, pintura al *plein air*, japonismos.

La misma capital parisina, considerada en su duplicidad de centro urbano e inmediata periferia agreste, es uno de los temas preferidos por la pintura francesa de fin de siglo.

Una capital en la que, sin embargo, es difícil entrever apariciones del mundo industrial, o cuanto pueda turbar el tono jocoso y alegre que suele emanar de estas escenas de vida cotidiana.

La *impresión* es precisamente algo que se propone aprehender el sentido de una realidad provisional, del carácter cambiante que distingue el peculiar cosmos ciudadano. Nada mejor, por ello, que tomar como tema de representación a los "transeúntes", figuras inequívocamente provisionales que desautorizan la presencia plena del sujeto tradicional.

Monet, por ejemplo, pinta calles, estaciones, campos, ríos, almiarés, catedrales, estudiando atmósferas y efectos lumínicos y apresando la ciudad en sus momentos más metamórficos, fascinado por esta experiencia visual más que por el hecho de vivir en ella.

El *paisaje* parisino, representado por la pintura impresionista (entre otros cabe citar la larga serie de "vistas" urbanas realizadas por Camille Pissarro), es, pues, la proyectada tentativa de *fijar* la evanescencia del mundo moderno, recreando su carácter efímero a través de un cromatismo nebuloso que difumina los contornos netos de las cosas: busca la estructura de la imagen (sobre todo con Cézanne y Seurat), determinando el espacio mediante la relación de sus elementos constitutivos.

Se propone así como campo "autónomo" de indagación de una verdad disciplinaria, asumiendo el oficio como técnica de conocimiento. Es algo semejante a la experiencia llevada a cabo en el campo de la ingeniería de esos mismos años: paralelamente al desarrollo de las técnicas estructurales favorecidas por los nuevos materiales, el pintor va a la búsqueda de los componentes constructivos de las imágenes.

Este acercamiento era reivindicado, en primer lugar, por los llamados "neoimpresionistas", que en la descomposición por partículas de la materia colorística anhelaban instituir una auténtica *ciencia* de la pintura; mientras que en Cézanne las extensas superficies bidimensionales, constituidas por "formas de color", llegan a connotar la aspiración hacia un nuevo sentido *clásico*.

Bibliografía

AA.VV., *Pissarro*. Obra Social La Caixa, Barcelona, 2013.

Brettell, R.R.; Pissarro, J., *The Impressionist and the city. Pissarro's Series Paintings*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1992.



Clark, T.J., *The paintings of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Thames and Hudson, Londres, 1985, 1990.

Düchting, H., *Edouard Manet. Image of Parisian Life*, Prestel-Verlag, Munich y Nueva York, 1995.

Herbert, R.L., *Impressionism. Art, Leisure & Parisian Society*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1988, 1991.

Hutton, J.G., *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Arts, Science, and Anarchism in Fin-de-Siecle France*, Louisiana State University Press, 1994.

Krell, A., *Manet and the painter of contemporary life*, Thames and Hudson, Londres, 1996.

Robles, R., *Pintura de humo*, Siruela, Madrid, 2008.

Solana, G. (ed.), *El Impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*, Ed. Siruela, Madrid, 1997.

Wilson-Bareau, J., *Manet, Monet. La gare Saint-Lazare*, Réunion des Musées Nationaux, París, 1998.

Émile Zola, M. MANET, 1866

En: "Sr. Manet". Pizza, Antonio. *Londres-París. Teoría, Arte y Arquitectura en la Ciudad Moderna (1841-1909)*. Traducción a cargo de Daniel Aragón y Maurici Pla. Tomo I. Edicions UPC, Barcelona, 1998, p.285-289.

Parece que soy el primero en alabar sin restricciones al señor Manet. Lo que pasa es que me importan poco todas esas pinturas de gabinete, esas imágenes coloreadas, esas miserables telas donde no encuentro nada vivo. Ya he declarado que el temperamento es lo único que me interesaba.

Me han abordado por la calle y me han dicho:

“¿No va en serio, verdad? Recién está usted debutando, y ya se pone a tirar piedras contra su propio tejado? Pero, ya que no lo podemos ver, riámonos juntos un poco del alto contenido cómico de *Le déjeuner sur l'herbe*, de *L'Olympia*, de *Le Joueur de fifre*”.

Hasta ese punto hemos llegado en materia de arte, que ni siquiera disponemos de la libertad de nuestras admiraciones. Así, yo paso por un chico que se engaña a sí mismo a propósito. Y mi crimen es querer decir por fin la verdad sobre un artista al que se finge no comprender y al que se echa como a un leproso del pequeño mundo de la pintura.

La opinión de la mayoría sobre el señor Manet es esta: el señor Manet es un joven alumno que se encierra para fumar y beber con los muchachos de su edad. Entonces, cuando han vaciado varios barriles de cerveza, el alumno decide que va a pintar caricaturas y exponerlas para que la multitud se burle de él y retenga su nombre. Se pone manos a la obra, hace cosas inauditas, se parte de risa delante de su cuadro, solo sueña con burlarse del público y crearse una reputación de hombre grotesco.



¡Buenas gentes!

Puedo añadir aquí una anécdota que ejemplifica admirablemente el sentimiento de la multitud. Un día, el Sr. Manet y un literato muy conocido estaban sentados en un café de los bulevares. Llega un periodista y el literato le presenta al joven maestro. “El señor Manet”, dice. El periodista se pone de puntillas, mira hacia la derecha, mira hacia la izquierda, y acaba por ver delante suyo al artista, modestamente sentado y ocupando un pequeñísimo lugar. “¡Ay perdón!, exclama, le creía colosal, y buscaba por todas partes una cara temible y patibularia”.

He aquí todo el público.

Los mismos artistas, los colegas, que son los que deberían ver claro en este asunto, no se atreven a decidirse. Los unos, hablo de los tontos, se ríen sin mirar, se burlan de esas telas potentes y convencidas. Los otros hablan de talento incompleto, de brutalidades voluntarias, de violencias sistemáticas. En resumen, dejan que el público bromea, sin ni siquiera soñar con decirles: “No os riáis tan alto, no queráis parecer imbéciles. He aquí solamente un artista sincero, que obedece a su naturaleza, que busca la verdad con ardor y que no posee ninguna de vuestras cobardías”.

Como nadie dice esto, lo voy a decir yo, lo voy a gritar. Estoy tan convencido de que el señor Manet será uno de los maestros del mañana que creo que haría un buen negocio, si tuviera una fortuna, comprando hoy todas sus telas. Dentro de cincuenta años, se venderán quince y hasta veinte veces más caras, y será entonces cuando ciertos cuadros de cuarenta mil francos no valdrán cuarenta francos. Tampoco hace falta ser muy inteligente para profetizar semejantes eventos.

Por un lado tenemos éxitos de la moda, éxitos de salones, de tertulias; tenemos artistas que se crean una pequeña especialidad, que explotan uno de los gustos pasajeros del público; tenemos señores soñadores y elegantes que, con la punta de sus pinceles, pintan imágenes mal pintadas que se borrarían con algunas gotas de lluvia.

Por otro lado, en cambio, tenemos a un hombre que se vuelca directamente en la naturaleza, habiendo cuestionado en su totalidad el arte, que intenta crear por sí mismo y no ocultar nada de su personalidad. ¿Creéis que unos cuadros pintados con una mano potente y convencida no son mucho más sólidos que unos ridículos grabados de Épinal?

Si queréis, nos reiremos de quienes se burlan de sí mismos y del público, exponiendo sin vergüenza telas que perdieron su valor primero al embadurnarse de amarillo y rojo. Si la multitud hubiese recibido una sólida educación artística, si supiese admirar solamente los talentos individuales y nuevos, os aseguro que el Salón sería un lugar de esparcimiento público, pues los visitantes no podrían recorrer dos salas sin enfermar de alegría. Lo que es prodigiosamente cómico en la Exposición son todas las obras banales y desvergonzadas que se exponen, que muestran su miseria y su tontería.

Para un observador desinteresado, esas estúpidas reuniones frente a las telas del señor Manet eran un espectáculo desolador. En ellas he escuchado un sinfín de banalidades. Y me decía:

“Así pues, ¿seremos siempre tan niños y nos crearemos siempre obligados a bromear con todo? He aquí unos individuos riendo a mandíbula batiente sin saber por qué, simplemente porque han sido heridos en sus hábitos y sus creencias. Todo esto lo encuentran divertido, y se ríen. Se ríen como un jorobado se reiría de otro hombre que no tuviese joroba”.

Tan solo he ido una vez al taller del señor Manet. El artista es de talla media, más bien pequeña que grande; cabellos rubios y cara ligeramente coloreada; aparenta unos treinta años. Su mirada es viva e inteligente, la boca inquieta, por momentos un



poco burlesca; el rostro entero, irregular y expresivo, tiene una extraña expresión de finura y energía. Por lo demás, el hombre, en sus gestos y en su voz, tiene la mayor modestia y la mayor dulzura.

El que la multitud trata de alumno burlón vive retirado en familia. Está casado y lleva la existencia regular de un burgués. Por otro lado, trabaja duro, siempre buscando, estudiando la naturaleza, interrogándose, y avanzando en su dirección.

Hemos charlado juntos sobre la actitud del público a su respecto. No le hace gracia, pero tampoco parece desanimado por ello. Tiene fe en sí mismo, deja pasar tranquilamente sobre su cabeza la tempestad de risas, seguro de que los aplausos llegarán.

Estaba por fin frente a un luchador convencido, frente a un hombre impopular que no temblaba ante el público, que no pretendía alimentar a la bestia, sino que intentaba más bien domarla, imponerle su temperamento.

Es en este taller donde comprendí del todo al señor Manet, pues me había gustado por instinto; desde entonces penetré en su talento, ese talento que voy a intentar analizar. En el Salón, sus telas gritan bajo la luz cruda en medio de las imágenes baratas que cuelgan en el muro a su alrededor. Por fin las veía aparte, tal y como cualquier cuadro debe ser visto, en el lugar mismo donde habían sido pintadas.

El talento del señor Manet está hecho de simplicidad y de justeza. Sin duda, ante la incredulidad de algunos de sus colegas, se decidió a interrogar la realidad a solas, rechazó completamente la ciencia adquirida, cualquier experiencia antigua, quiso tomar el arte desde su inicio, es decir, en la observación exacta de los objetos.

Se puso valientemente frente a un sujeto, vio este sujeto a grandes rasgos, por oposiciones vigorosas, y pintó cada cosa tal y como la veía. ¿Quién se atreve aquí a hablar de cálculo mezquino, quién se atreve a acusar a un artista concienzudo de burlarse del arte y de sí mismo?

Habría que castigar a los burlones, pues insultan a un hombre que será una de nuestras glorias, y le insultan miserablemente, riéndose de él, que ni siquiera se digna a reírse de ellos. Os aseguro que vuestras muecas y vuestras irónicas risas le preocupan poco.

He vuelto a ver *Le déjeuner sur l'herbe*, esa obra de arte expuesta en el Salon des Refusés, y desafío a nuestros pintores de moda a darnos un horizonte más lleno de arte y de luz. Sí, reís todavía, porque los cielos violetas del señor Nazon os han malcriado. He aquí una naturaleza bien construida que os debe disgustar. Además, no tenemos ni la Cleopatra de yeso del señor Gêrome, ni las bonitas personas rosas y blancas del señor Dubufe. Por desgracia, solo encontramos personajes de todos los días, que tienen la mala suerte de tener músculos y huesos, como todo el mundo. Comprendo vuestra decepción y vuestra alegría frente a esta tela; habría hecho falta acariciar vuestras miradas con imágenes de cajas de guantes.

También he vuelto a ver *L'Olympia*, que tiene el grave defecto de parecerse a muchas de las señoritas que conocéis. Además, qué extraña manía la de pintar de forma distinta a los demás, ¿no es cierto? Si, al menos, el señor Manet hubiera pedido prestada la polvera de polvo de arroz del señor Cabanel y hubiera dado un poco de color a las mejillas y a los senos de Olympia, la joven habría estado presentable. También hay allí un gato que ha divertido mucho al público. Es verdad que este gato es muy cómico, ¿no es así?, y que hay que ser un insensato para haber puesto un gato en este cuadro. Un gato, ¿se lo imaginan? Además, un gato negro. Es muy gracioso... Pobres conciudadanos míos, confesad que tenéis una alma sencilla. El legendario gato de Olympia es una prueba certera del objetivo que os proponéis al ir al Salón. Vais a buscar gatos, confesadlo, y no dais por perdido el día cuando encontráis un gato negro que os alegra.

Pero la obra que prefiero es seguramente *Le Joueur de fifre*, tela rechazada este año. Sobre un fondo gris y luminoso, destaca el joven músico, pobremente vestido, pantalón rojo y sombrero de policía. Toca su instrumento, presentándose de frente. He dicho antes que el talento del señor Manet estaba hecho de justeza y de simplicidad recordando sobre todo la impresión que me causó esta tela. No creo que sea posible obtener un efecto más potente con medios menos complicados. El temperamento del señor Manet es un temperamento seco, que logra lo que se propone. Capta vivamente sus figuras, no se echa atrás ante las brusquedades de la naturaleza, da a cada objeto su propio vigor destacando los unos de los otros. Todo su ser le lleva a ver por manchas, por pedazos simples y enérgicos. Se puede decir de él que se contenta con buscar tonos adecuados y después yuxtaponerlos sobre una tela. La tela se cubre así de una pintura sólida y fuerte. Encuentro en el cuadro a un hombre que tiene curiosidad por lo verdadero y que extrae de su interior un mundo que vive con una vida particular y potente.

Ya sabéis qué efecto producen las telas del señor Manet en el Salón. Revientan el muro, sencillamente. A su alrededor se exponen las dulzuras de los confiteros artísticos de moda, los árboles de azúcar cande y las casas de corteza de paté, los hombres de pan de especias y las mujeres hechas de crema de vainilla. La tienda de bombones se vuelve más rosa y más dulce, y las telas vivas del artista parecen adquirir una cierta amargura en medio de este río de leche. También es preciso observar las muecas de los niños grandes que pasan por la sala. Nunca les haréis tragar dos monedas de verdadera carne con la realidad de la vida; pero, en cambio, se hartan como infelices de todos los dulces nauseabundos que se les sirven.

No miréis más los cuadros de al lado, mirad las personas vivas que están en la sala. Estudiad las posiciones de sus cuerpos sobre el parqué y sobre los muros. Después mirad las telas del señor Manet: veréis que allí está la verdad y la fuerza. Mirad ahora las otras telas, las que sonríen tontamente a vuestro alrededor; os entra la risa, ¿verdad?

El lugar del señor Manet es el Louvre, como el de Courbet, como el de cualquier artista de temperamento original y fuerte. Por otro lado, no hay el más mínimo parecido entre Courbet y el señor Manet, y estos artistas, si son lógicos, deben negarse el uno al otro. Es justamente porque no se parecen que pueden vivir cada uno con una vida particular. No tengo paralelismos que establecer entre ellos, obedezco a mi forma de ser no midiendo a los artistas según un ideal absoluto, aceptando solo las individualidades únicas, las que se afirman en la verdad y en la fuerza.

Conozco la respuesta: “Ustedes confunden la extrañeza con la originalidad, admitan entonces que basta tan solo con hacer algo diferente de los demás para hacerlo bien.” Vayan al taller del señor Manet, señores; después vuelvan al suyo e intenten hacer lo que él hace, diviértanse imitando a este pintor que, según ustedes, ha tomado en arriendo la hilaridad pública. Verán entonces que no es tan fácil hacer reír a la gente.

He intentado devolver al señor Manet al lugar que le pertenece, uno de los primeros. Se reirán del panegirista como se han reído del pintor. Un día, se nos vengará a los dos. Hay una verdad eterna que se mantiene en crítica; solo los temperamentos viven y dominan las épocas. Es imposible –imposible, ¿oís?– que el señor Manet no alcance su día de triunfo y que no aplaste a las tímidas mediocridades que le rodean.

Quienes tienen que temblar son los charlatanes, los hombres que han robado una apariencia de originalidad a los maestros del pasado, los que caligrafían árboles y personajes, que no saben ni lo que ellos mismos son ni lo que son aquellos de los que se ríen. Estos serán los muertos del mañana; los hay que llevan muertos diez años cuando se les entierra y que aun así continúan gritando que se ofende la dignidad del arte si se introduce una tela viva en esta gran fosa común del Salón.



Joris-Karl Huysmans, NANA, 1877

En: "Nana". Pizarro, Antonio; Pla, Maurici. *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Traducción a cargo de Daniel Aragó y Maurici Pla. Edicions UPC, Barcelona, 2002, p.293-296.

El cuadro de Manet que el jurado del Salón de 1877 ha rechazado unánimemente acaba de ser expuesto en el escaparate del marchante Giraroux.

No hace falta añadir que, mañana y tarde, la gente se apelotona ante esta tela, que provoca las exclamaciones indignadas y las risas de una muchedumbre embrutecida por la contemplación de las cortinillas que los Cabanel, Bouguereau, Toulmouche y otros consideran necesario pintarrapear y exponer cada primavera.

He aquí el tema del cuadro: *Nana*, la Nana de *L'Assommoir*; se empolva el rostro con polvo de arroz. Un señor la contempla.

Desde el primer momento, aclaro que reconozco en esta nueva obra de Manet ciertos puntos débiles y encuentro también esa torpeza de ejecución tan criticada por esos amables pintores que soplan princesas en globo y las suspenden junto al techo brillante de los saloncitos con esos estúpidos títulos: *Primer rubor*; *Días felices*, *¿Puedo entrar?*, *Ensueño*; pero veo también lo que ninguno de los pintores no impresionistas todavía ha sabido representar: ¡la joven!

Reproducir la actitud irritante del contoneo de caderas, reproducir la pillería de las miradas húmedas, hacer que se sienta el olor de la carne que se mueve bajo la batista, reproducir el lujo de la ropa interior entrevista, expresar las postraciones, los nerviosismos, la bestialidad alegre o la resignación fatigada de las jóvenes; todo esto no ha sido logrado por los miles de pintores que la *École des Beaux Arts* suelta, en días de infortunio, a las calles de la capital.

Pero volvamos al cuadro de Manet. Nana está de pie, recortándose sobre un fondo por el que pasa una grulla rozando los manojos carmesíes de peonías gigantes; ella está en corsé, los hombros y los brazos están desnudos, la grupa abulta bajo la blanca enagua, las piernas dentro de medias de seda gris, con el broche de una brillante flor en el empeine, se pierden, sin pliegues, en las chinelas de talón alto, de un violeta intenso. Nana levanta el brazo y acerca a su rostro, en el que luce su cabellera color paja, la borla que con su polvo embalsamador cubrirá los minúsculos puntos de oro que motean su piel.

Como en algunos cuadros japoneses, el señor sale del marco, está refugiado en un diván, con las piernas cruzadas, el bastón entre los dedos, en esta actitud del hombre que observa minuciosa e indolentemente a la mujer mientras ella se atavía lentamente. Lleva puesto su sombrero, está como en casa, por lo menos por el momento. Nana no tiene por qué molestarse, pues su amante ya no debe ignorar nada de las alegrías que le depararon, el primer día que se encontró con ella, sus *toilettes* de batalla. Si no temiese herir la pudibundez de los lectores, diría que el cuadro de Manet tiene el aroma de la cama deshecha, que tiene el aroma, en una palabra, de lo que ha querido representar: la comedianta y la bribona.

Observación profunda: las medias que las personas, sin duda poco experimentadas en el enfático desvestirse de las jóvenes, consideran inverosímiles y rígidamente reproducidas son absolutamente verdaderas; son esas medias de trama apretada, esas medias que brillan sordamente y que se fabrican, creo, en Londres.

La aristocracia del vicio se reconoce hoy en día en la lencería; la más miserable de las comediantas luce galas llamativas; pero la verdadera opulencia estalla más en el encaje de las camisetas y en las medias y en los botines primorosamente labrados que en los vestidos adornados con perendengues y los sombreros cubiertos con penachos y con pájaros. Añadiré todavía que el ansia, que el sueño, que el ideal de

las jóvenes populares que, tras haber pateado durante mucho tiempo la inmundicia de las calles han podido saltar, un buen día, a la pluma de los lechos, es conseguir vestidos y dormir sobre esa tela. La seda; esa es la marca de fábrica de las cortesanas que se alquilan a alto precio.

Así, Nana ha llegado, en el cuadro del pintor, a la cumbre anhelada por sus semejantes y, corrupta e inteligente como es, ha comprendido que la elegancia de las medias y de las chinelas era, a buen seguro, uno de los más preciosos coadyuvantes que las jóvenes de la vida alegre han inventado para conquistar a los hombres.

Sería pueril negarlo. Las medias azules con liga amarilla, las medias color cereza, las medias negras bordadas de blanco, las medias en damero carmesí y azufre, las medias malva o flor de melocotón, que son diáfanos y permiten traslucir discretamente el rosa de la piel, o bien espesas, de forma que tan solo dibujan el contorno turbador de la pantorrilla, son lo mismo que las piedras engastadas, que las gasas muy claras, que los afeites, el blanco perla, el azul raspilla, lo mismo que las pastas almizcladas y el rímel de Oriente, los pimientos de cornetilla, las rojas guindillas, las salsas incendiarias, capaces de despertar el torpor de los estómagos cansados.

Por ello, Manet ha acertado plenamente al representarnos en su *Nana*, una de las muestras más perfectas de ese tipo de jóvenes que su amigo y maestro nuestro, Émile Zola, va a pintarnos en una de sus próximas novelas. Manet la ha mostrado tal y como ella por fuerza será, con su vicio complicado y sabio, su extravagancia y su lujo lascivos.

Estas pocas observaciones sobre los encantos maquillados de las mujeres me han parecido necesarias para explicar los detalles del cuadro y el artista voluptuoso que este pone de manifiesto. Paso a continuación a la ejecución de la propia obra.

Tal y como he dicho más arriba, Manet está lejos de ser un pintor irreprochable, pero su *Nana* es sin duda una de las mejores telas que jamás ha firmado. El brazo rodeado de oro, la mano que sostiene la borla de cisne, una pequeña mano suavizada por las cremas y armada de uñas con forma de almendra, cuidadosamente limadas, son absolutamente encantadores; las piernas son firmes, bajo la envoltura brillante que las cubre se siente la carne y no la tela. El único reproche que le hago a Manet, así como a la mayor parte de los impresionistas, es el abuso de los blancos gredosos, de los rojos sucios, de los negros brutalmente chapados; la cabeza de Nana no es afortunada, la unión del cuello, mediocre; pero todo el cuerpo, desde los hombros hasta las plantas de los pies, está perfectamente bien. El señor sentado, el *mirón*, también es perfecto; por lo que se refiere a los accesorios, han sido pintados con un dominio que los Desgoffé y otros copistezuelos harían bien en envidiarle. El sofá, el vestido azul arrojado sobre una silla de cualquier manera, la azalea que se abre, roja, en su cubretiestos, en fin, todos los pequeños muebles del saloncito han sido reproducidos con un vigor y un arrojado realmente memorables.

Tal y como está, con sus cualidades y sus defectos, esta tela vive y es superior a muchas de las lamentables vulgaridades que se le han caído encima al Salón de 1877; y me pregunto si realmente será y seguirá siendo preciso durante mucho tiempo que, para ser admitido en ese templo de baratijas, un artista tenga que pasar por el juicio de los señores envejecidos que piensan que un pintor “obra de forma distinguida” cuando simplemente evita reproducir al ser humano o la naturaleza tal y como su temperamento se los ha hecho ver.



Rainer Maria Rilke, BRIEFE ÜBER CEZANNE, 1907

En: *Cartas sobre Cézanne*. Traducción de Nicanor Ancochea. Paidós Estética, Barcelona, 2009, p. 30-58.

Rue Cassette 29, París VI, 7 de octubre de 1907

Estuve otra vez en el Salon d'Automne esta tarde. Me he encontrado de nuevo con Meier-Graefe delante de los Cézanne... También estaba allí Graf Kessler, que me dijo un sinnúmero de hermosos razonamientos sobre el nuevo *Libro de las imágenes*, que, según dijo, Hofmannsthal y él se habían leído mutuamente en voz alta. Sucedió esto en la sala de los Cézanne, que le retiene a uno de inmediato, como siempre, con la fuerza de sus cuadros. De sobra sabes tú que en las exposiciones siempre suelo encontrar más interesantes las idas y venidas de los visitantes que las pinturas. Lo mismo me pasa en este Salon d'Automne, exceptuando la sala de los Cézanne. Toda la realidad está allí de su parte: en ese azul denso enguatado, que le es propio, en su rojo, en su verde sin sombra y en el negro rojizo de sus botellas de vino. Qué pobreza tienen también en él todas las cosas: sus manzanas son siempre manzanas para hacer compota, y sus botellas de vino son para llevar en viejos bolsillos de chaqueta, ya deformados. Salud...

Rue Cassette 29, París VI, 9 de octubre de 1907

Hoy quisiera hablarte un poco de Cézanne. En lo tocante al trabajo, según él mismo afirmaba, había estado viviendo como un bohemio hasta los cuarenta años, y solo después de haber conocido a Pissarro le habían entrado ganas de trabajar. Pero en grado tal que en los últimos treinta años de su vida no hizo sino trabajar. Por lo que parece, sin alegría, con permanente rabia, en discrepancia con cada uno de sus trabajos, ninguno de los cuales le parecía que alcanzara lo que él tenía por indispensable. Le llamaba a esto la *réalisation*, y lo encontró en los pintores venecianos que había visto antes en el Louvre y visto luego de nuevo, y a los que respetaba incondicionalmente. Lo convincente, el "hacerse cosa", la realidad que, gracias a su propia vivencia del objeto, llega hasta la indestructibilidad: esto era lo que le parecía el propósito esencial en su recóndito trabajo. Estaba viejo, enfermo, caía rendido cada tarde por el monótono trabajo diario (tanto que a las seis, al oscurecer, se iba a dormir después de haber cenado sin ganas), era irascible y receloso, burlado, escarnecido, maltratado siempre que se dirigía a su taller, y no obstante, celebraba la fiesta dominical, escuchando como de niño la misa y las vísperas, y requiriendo muy cortésmente de Madame Brémond, su ama de llaves, una mejor comida. Día tras día, esperaba llegar quizás a alcanzar lo único que él juzgaba esencial. Además había complicado su trabajo del modo más obstinado (si hay que dar crédito al cronista, un pintor poco simpático que había andado un poco con todos). En los paisajes o naturalezas muertas perseveraba concienzudamente ante el objeto, pues solo lo trataba dando complicadísimos rodeos. Comenzaba por los tonos más oscuros y cubría su profundidad con una capa de color que sobrepasaba un poco sus límites, y así sucesivamente, ampliando y avanzando color sobre color, llegaba poco a poco a otro elemento contrastante del cuadro, con el cual, partiendo de otro centro, procedía de igual modo. Creo que los dos actos del proceso -la captación visual y segura del motivo, y la apropiación de lo captado, el uso personal del mismo, tal vez siguiendo una toma de conciencia-, iban chocando mutuamente, comenzaban a hablar por así decirlo al mismo tiempo, quitándose de continuo la palabra, escindiéndose sin tregua. Y el viejo Cézanne soportaba su discordia, paseaba arriba y abajo en su taller, que tenía la luz distorsionada porque el constructor no estimaba necesario prestar oídos al viejo chiflado, al que en Aix todo el mundo estaba de acuerdo en no tomar en serio. Andaba arriba y abajo por su estudio, donde las verdes

manzanas yacían esparcidas, o se sentaba desesperado en el jardín, y ahí se quedaba. Y ante él estaba, ignorante, la pequeña ciudad con su catedral; la ciudad para vecinos serios y modestos, mientras que él, como su padre, que era sombrerero, ya lo había vaticinado, se hizo distinto; un bohemio, como lo veía el padre y como él mismo creía. Este padre, sabedor de que los bohemios viven y mueren en la miseria, se había propuesto trabajar por el hijo, se había convertido en una especie de pequeño banquero al que la gente (“porque era honrado”, decía Cézanne) llevaba su dinero, y Cézanne debió a su previsión el tener más tarde suficiente dinero para poder pintar con tranquilidad. Tal vez asistiera al entierro del padre; y también quería a su madre, pero no estuvo presente cuando la sepultaron. Se encontraba *sur le motif*, como lo llamaba. En aquel tiempo el trabajo ya era así de importante para él, no toleraba excepciones, ni aquella que su piedad y su sencillez debían de seguro haberle recomendado.

En París llegó a ser conocido, cada vez más. Pero frente a estos adelantos, que él no hacía (que hacían los otros y por añadidura *como...*), solo guardaba desconfianza; demasiado presente tenía en la memoria la imagen falseada de su destino y de su voluntad que Zola (a quien conocía desde la juventud, y era paisano suyo) había esbozado en *l’Oeuvre*. A partir de entonces se cerró a toda tentativa literaria: “Travailler sans le souci de personne et devenir fort”, le gritó a su visitante. Pero en mitad de la comida se levantó una vez, cuando este habló de Frenhofer, el pintor que, con una previsión increíble de futuras evoluciones, inventó Balzac en su novela corta *Le chef d’oeuvre inconnu* (de la que ya te hablé), donde lo hace naufragar en una tarea imposible, tras el descubrimiento de que no existen contornos en sí, sino solamente transiciones oscilantes. Al oír esto, el viejo Cézanne se levantó de la mesa sin tener en cuenta a Madame Brémond, que no veía con buenos ojos semejantes salidas de tono y sin voz por la excitación se apuntó a sí mismo varias veces claramente con el dedo, a sí mismo, sí, por muy doloroso que esto fuera. No, Zola no había entendido de qué iba; era Balzac quien había intuido cómo pintando se puede de improviso llegar a encararse con algo tan enorme, que nadie pueda ante ello. Pero, a pesar de todo, al día siguiente reemprendía su empeño; a las seis estaba ya en pie, atravesaba la ciudad para recalar en el taller, donde permanecía hasta las diez; rehacía el mismo camino para comer, comía y se ponía de nuevo en marcha, iba a menudo una media hora más lejos del taller, *sur le motif*, a un valle delante del cual se alzaba indescriptible la montaña de Sainte Victoire con todas sus mil tareas. Se sentaba allí durante horas, ocupado en encontrar y aplicar los *plans* (de los que, muy curiosamente, siempre habla con las mismas palabras exactas que Rodin). Realmente, sus expresiones me recuerdan mucho a Rodin. Cuando se lamenta, por ejemplo, de hasta qué punto su vieja ciudad es cada día destruida y desfigurada. Solo que mientras el grande, consciente equilibrio de Rodin le lleva a este a una constatación objetiva, el viejo Cézanne, solitario, enfermo, es acometido por la ira. Al volver a casa, al atardecer, monta en cólera por cualquier mudanza y cuando advierte cómo la rabia lo agota, al fin se promete: me quedaré en casa; trabajar, solo trabajar.

De esos cambios para mal en la pequeña Aix deduce espantado lo que debe pasar en otros lugares. Una vez que se hablaba del presente, de la industria y de todo lo demás, prorrumpió “con ojos terribles”: “Ça va mal... C’est effrayante la vie!”.

Afuera, algo vagamente horrible que crece; un poco más cerca indiferencia y burla, y luego, de pronto, el viejo Cézanne en su trabajo, que pinta desnudos todavía de viejos dibujos hechos en París cuarenta años atrás, consciente de que Aix no le iba a consentir una modelo. “A mis años –dice– podría tener como máximo una cincuentona, y sé que en Aix no podría siquiera encontrar una así”. Pinta, pues, a partir de sus viejos dibujos. Y dispone sus manzanas sobre cubrecamas que un cierto día Madame Brémond echará de menos, y coloca entre ellas su botella de vino o lo que encuentra a mano. Y, al igual, que Van Gogh, hace de estas cosas sus *santos*; las constriñe, *las constriñe* a ser bellas, a significar el mundo entero, toda la felicidad, todo el esplendor, y no sabe si ha logrado



que lo hagan por él. Y se sienta en el jardín como un viejo perro, el perro sometido a este trabajo que le llama, le pega y le hace padecer hambre. Y en todo depende de este amo incomprensible que solo el domingo, por un ratito, lo deja retornar al buen Dios, a su primer propietario. (Y afuera la gente dice: “Cézanne” y los señores de París escriben su nombre con énfasis, orgullosos de estar bien informados.)

Es esto lo que te quería contar; sí, tanta relación tiene con nuestro entorno y con nosotros mismos...

Ahí afuera sigue lloviendo a cántaros. Adiós... mañana ya hablaré de mí. Pero bien sabes cuánto lo he hecho también hoy...



**La crisis de las formas
en la Viena imperial**

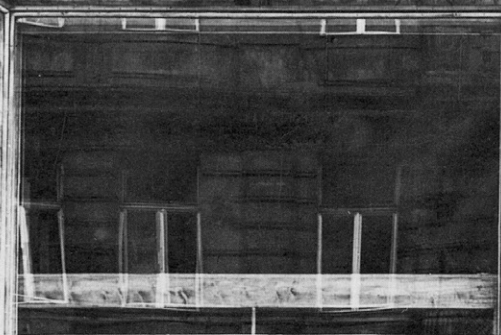
PENSION CENTRAL

B.M.

ischen Flotte

Steiner

MODELLE GRÜ



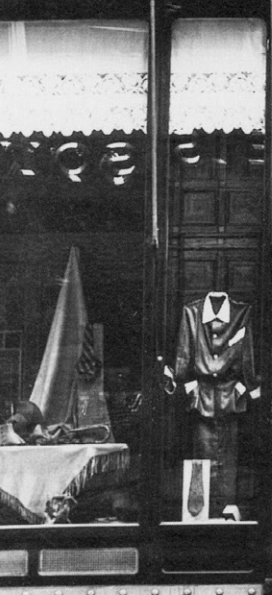
PELZE

33

BERGER

*Kunstblumen
Straussfedern*

KÖBER



Será necesario mostrar a los ojos de todos algo de cuanto sucede en esta estación experimental austríaca del fin del mundo. He pasado por las aventuras de cada una de las banalidades y he medido las profundidades de muchas superficies. (...) Quien añade palabras a los hechos entorpece la palabra y el hecho y es doblemente despreciable. Los que ahora no tienen nada que decir, por cuanto el hecho detenta la palabra, continúan hablando. Quien tenga algo que decir que dé un paso al frente y se calle.

Karl Kraus



La crisis de las formas en la Viena imperial

La crisis de las formas en la Viena imperial

Palabras clave: crisis, cultura de la sospecha, *Ringstrasse*, imperio austro-húngaro, estética de la negación.

En los últimos años del siglo XIX, Viena destaca como lugar paradigmático de descomposición de la unidad de la cultura clásica: “estación meteorológica del fin del mundo”, polo representativo de una decadencia que llega a ser precursora de nuevos estatutos del saber. En las manifestaciones de su arte llegan a debilitarse dos conceptos nucleares: el de “sujeto” y el de “sustancia”, derrumbándose, en consecuencia, el llamado “gran estilo”.

Viena es una ciudad que, al contrario de la *metropolitana* París, permanece anclada a una escala dimensional más reducida y provinciana, evidenciando funciones y actitudes anacrónicas que remiten a su período de esplendor barroco, sin emprender, no obstante, una adecuación a los tiempos.

Mientras la capital francesa se abre a través de las reformas haussmannianas, activando un proceso dinámico de modernización, la capital del imperio austro-húngaro, a través de la transformación del cinturón amurallado (el *Ring*), en realidad se apresta a la elaboración de un “proyecto formal” de embellecimiento, reflejando así una actitud fundamentalmente basada en rasgos retóricos y monumentales.

Y con todo, esta ciudad hedonista, meliflua y *kitsch* aparece como el lugar privilegiado de una serie de experimentos sobre la condición de los diversos lenguajes artísticos (Freud, Wittgenstein, Schoenberg, Loos): “Una vez consumido el reino de las reglas, empezaba el estudio aventurero de las mismas”.



Bibliografía

- AA.VV., *Vienna - Berlín. The Art of Two Cities*, Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2013.
- Aymonino-Fabbri-Villa, *Le città capitali del XIX secolo. Parigi e Vienna*, Officina, Roma, 1975.
- Cacciari, M., *Hombres póstumos: la cultura vienesa del primer novecientos*, Ed. 62, Barcelona, 1989.
- Clair, J. (dir.), *Vienna 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, Editions du Centre Pompidou, París, 1986.
- Janik, A.; Toulmin, St., *La Viena de Wittgenstein*, Ed. Taurus, Madrid, 1987.
- Magris, C., *El anillo de Clarisse*, Península, Barcelona, 1993.
- Olsen, D.J., *The city as a work of art. London Paris Vienna*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1986.
- Pizza, A.; Pla, M., *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, UPC, Barcelona, 2002.
- Schorske, C.E., *Viena Fin de Siglo*, G. Gili, Barcelona, 1981.
- Timms, E., *Cultura y catástrofe en la Viena de los Absburgo*, Visor, Madrid, 1990.

Adolf Loos, DIE POTEMKIN'SCHE STADT, 1898

En: "La ciudad potemkinizada". En: *Adolf Loos, Escritos I. 1897-1909*, Traducción de Alberto Estévez, José Quetglas y Miquel Vila. El Croquis, Madrid, 1993, p. 114-117.

¿Quién no los conoce, los pueblos Potemkin, construidos por ese astuto favorito de la reina Catalina de Ucrania? Pueblos de tela y cartón, que tenían la misión de convertir un desierto en paisaje floreciente, para la satisfacción de Su Majestad imperial. ¿Pero acaso el astuto ministro fue capaz de llegar a construir una ciudad entera?

¡Quizás eso solo fuera posible en Rusia! La ciudad potemkinizada de la que ahora quiero hablar es, precisamente, nuestra amada Viena. Es una grave acusación que, además, me será difícil de probar. Pues para ello necesito gente con un sentido de la justicia tan fino que, desgraciadamente, hoy por hoy, es muy difícil de encontrar en nuestra ciudad. Quien se hace pasar más de lo que en realidad es, es un estafador y, por lo tanto, se le desprecia, aunque no haya perjudicado a nadie. Pero, ¿y si alguien busca lograr esa apariencia mediante piedras falsas y otras imitaciones? Hay países en los que se vería abocado al mismo destino. Sin embargo, en Viena aún no se ha llegado tan lejos. Solo un pequeño círculo de personas percibe ahí una acción inmoral, un engaño. Y esa apariencia no se busca exclusivamente con una cadena de reloj falsa, ni tampoco solo con la decoración de una vivienda que se componga por entero de imitaciones, sino también con toda la casa, con el edificio de viviendas. Cuando paseo a lo largo del Ring, me da siempre la sensación que un Potemkin moderno se ha propuesto como misión hacer crecer a alguien que le han trasladado a una ciudad entera llena de aristócratas.

Todo lo que produjo la Italia *renaissance* en torno a los palacios de la nobleza ha sido saqueado, para presentarle a Su Majestad la Plebe, como por arte de magia, una nueva Viena, que solo puede ser habitada por gente que se halle en situación de disponer de un palacio entero, desde el zócalo hasta la cornisa. En la planta baja, los establos; en el mo-



desto entresuelo, de poca altura, el servicio; en el primer piso, construido alto y arquitectónicamente rico, los salones para fiestas; y sobre ellos las salas de estar y los dormitorios. Poseer un palacio así agradó mucho al propietario del edificio, y vivir en un palacio así agradó también al inquilino. [...] ¡Pobres estafadores estafados!

Se me objetará que atribuyo malas intenciones a los vieneses. Los arquitectos tienen la culpa, los arquitectos no debieran haber construido así. Debo tomar bajo mi protección a los artistas. Porque cada ciudad tiene los arquitectos que se merece. La oferta y la demanda son las que regulan las formas arquitectónicas. Aquel que mejor responda al deseo de la gente será quien más construya. Y el más capaz quizá se irá de este mundo sin haber tenido encargo alguno. Pero los otros, mientras, hacen escuela. O sea que se construye así porque es a lo que se está acostumbrado. Y, por lo tanto, así debe construirse. El especulador inmobiliario, preferiblemente, haría revocar la fachada, plana de arriba abajo. Además eso es lo menos costoso. Y, además, actuaría del modo más auténtico, más correcto, más artístico. Pero entonces la gente no querría instalarse en esa casa. Para conseguir inquilinos, el propietario de la casa está obligado a “colarle” precisamente esa fachada y solo esa.

¡Sí, en efecto, “colarle”! Porque esos palacios *renaissance* y barrocos ni siquiera son del material con el que parecen estar realizados. Unas veces dan a entender que están contruidos con piedra, como los palacios romanos y toscanos, y otras con estuco, como las construcciones barrocas vienesas. Ninguna de ambas cosas es verdadera: sus detalles, ornamentales, sus ménsulas, coronas frutales, orlas y denticulos son de cemento moldeado y colado. Por supuesto que esa técnica, que se emplea por primera vez en este siglo, también posee completa justificación. Pero lo que no es honrado es emplearla en formas cuya creación se halla estrechamente ligada a las características de otro material determinado, utilizándola solo por el hecho de que su empleo no ofrece ninguna dificultad técnica. La tarea del artista habría sido, ahí, encontrar un nuevo lenguaje formal para el nuevo material. Lo demás es imitación.

Todo eso al vienés de la última época arquitectónica no le ha interesado nada. Incluso le alegraba poder imitar el material más caro, que copiaba con tan pocos medios. Como un auténtico *parvenu*, pensaba que los demás no se darían cuenta del engaño. Eso es lo que siempre piensa el *parvenu*. Está firmemente convencido que la pechera falsa, las pieles falsas y todas las imitaciones con las que se rodea cumplen perfectamente su función. Tan solo aquellos que están por encima de él, aquellos que ya han superado esa etapa de *parvenu*, o sea quienes le conocen, se ríen de sus vanos esfuerzos. Y, con el tiempo, también se le abren los ojos al *parvenu*. Y de pronto empieza a ver en sus amigos esto y aquello que antes consideraba auténtico. Entonces, resignado, se da por vencido. La pobreza no es ninguna vergüenza. No todos pueden haber venido al mundo en una noble casa feudal. Pero simular algo así ante los demás es ridículo, es inmoral. No nos avergoncemos, pues, del hecho de vivir en una casa de alquiler junto con otras muchas personas de nuestra misma posición social. No nos avergoncemos, pues, del hecho de que haya materiales que nos resultarían demasiado caros para usarlos en la construcción. No nos avergoncemos, pues, del hecho de ser hombres del siglo XIX, y no de esos que quieren vivir en una casa que, por su forma constructiva, pertenece a una época pasada. Entonces veríais qué pronto lograríamos tener el estilo propio de nuestra época. Se objetará que, de todos modos, ya lo tenemos. Pero me refiero a un estilo arquitectónico que pudiéramos legar a nuestros sucesores, sin remordimientos de conciencia, y que se recordara con orgullo aún en un futuro lejano. En este siglo, ese estilo no se ha encontrado en Viena. En principio, da igual que quieran montarse cabañas de madera con tela, cartón y pintura, donde vivan felices campesinos, o levantar pétreos palacios de ladrillo y cemento moldeado, donde podrían tener sus sedes grandes señores feudales. Sobre la arquitectura vienesa de este siglo ha flotado el espíritu de Potemkin.



Los límites del lenguaje

Hugo von Hofmannsthal

Palabras clave: silencio, rebelión de los objetos, límite del lenguaje, acción *versus* narración.

La palabra, “impotente” para restablecer un contacto con la realidad, se encuentra ya débil y desbaratada ante la polifonía del mundo de los *objetos*, que imponen autoritariamente su derecho de existencia, anunciando un posible camino de renuncia a las instancias totalitarias del logocentrismo.

El lenguaje se disgrega en sus pretensiones de *dominio*, porque resulta incapaz de subyugar la pluralidad inasible de las cosas. Lord Chandos sucumbe, como escritor, al vertiginoso torbellino de la realidad, en el que el más mínimo detalle recupera su propia complejidad, ajena y heterogénea respecto a la lengua del poeta.

Un universo que se revela explosivo, inaferrable y animístico, choca contra toda hipótesis de que una palabra –finalmente *indecente*– pueda comprenderlo, determinando la inevitable deriva del escritor en el silencio: “En los próximos años, y en los siguientes, y en todos los años de mi vida no escribiré ni un solo libro más, ni en inglés ni en latín”.

Bibliografía

Broch, H., *Hofmannsthal. Dichten und Erkennen*, Rhein Verlag, Zürich, 1955 (trad. it.: *Hofmannsthal e il suo tempo*, Editori Riuniti, Roma, 1981).

Cacciari, M., *Krisis*, Siglo XXI, México, 1982.

Donahue, N.H., *Forms of Disruption. Abstraction in Modern German Prose*, The University of Michigan Press, 1993.

Von Hofmannsthal, H., *Ein Brief* (1902), (trad. cast.: *Una carta (de lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, Pre-Textos, Valencia, 2008).

Hugo von Hofmannsthal, EIN BRIEF, 1902

En: *Una carta de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon*; seguida de seis respuestas y un ensayo de Juan Navarro Baldeweg; con prólogo de Claudio Magris; traducción e introducción de José Muñoz Millanes, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2008.

Esta es la carta que Philip, lord Chandos, hijo menor del conde de Bach, escribió a Francis Bacon, más tarde lord Verulam y vizconde de St. Alban, para disculparse ante este amigo por su renuncia total a la actividad literaria.



Es usted muy benévolo, mi apreciado amigo, en pasar por alto mi silencio de dos años y escribirme de este modo. Es más que benévolo al dar su preocupación por mí, a su extrañeza por el entumecimiento mental en que cree que estoy cayendo, la expresión de la ligereza y la broma que solo dominan a los grandes hombres que están persuadidos de la peligrosidad de la vida, y sin embargo no se desaniman.

Concluye usted con el aforismo de Hipócrates *Qui gravi morbo correpti dolores non sentiunt, iis mens aegrotat* (Quienes no sienten que una grave enfermedad les aqueja están mentalmente enfermos), y opina que necesito la medicina no solo para domeñar mi mal, sino más aun para aguzar mi mente para el estado de mi interior. Quisiera contestarle como le merece de mí, quisiera abrirme del todo a usted y no sé cómo proceder. [...]

Mi caso es, en resumen, el siguiente: he perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre ninguna cosa.

Al principio se me iba haciendo imposible comentar un tema profundo o general y emplear sin vacilar esas palabras de las que suelen servirse habitualmente todas las personas. Sentía un incomprensible malestar a la hora de pronunciar siquiera las palabras “espíritu”, “alma”, o “cuerpo”. En mi fuero interno me resultaba imposible emitir un juicio sobre los asuntos de la corte, los acontecimientos del parlamento o lo que usted quiera. Y no por escrúpulos de ningún género, pues usted conoce mi franqueza rayana en la imprudencia, sino más bien porque las palabras abstractas, de las que conforme a la naturaleza, se tiene que servir la lengua para manifestar cualquier opinión, se me desintegraban en la boca como saetas mohosas. Me ocurrió que por una mentira infantil, de la que se había hecho culpable mi hija de cuatro años Katharina Pompilia, quise reprenderla y guiarla hacia la necesidad de siempre sincera y, al hacerlo, los conceptos que afluyeron a mis labios adquirieron de pronto un color tan cambiante y se confundieron de tal modo que, balbuciendo, terminé la frase lo mejor que pude como si me sintiese indispuerto y, de hecho, con la cara pálida y una violenta presión en la frente, dejé sola a la niña, cerré de golpe la puerta detrás de mí y no me repuse suficientemente hasta que di a caballo una buena galopada por el prado solitario.

Sin embargo, poco a poco se fue extendiendo esa tribulación como la herrumbre que corroe todo lo que tiene alrededor. Hasta en la conversación familiar y cotidiana se me volvieron dudosos todos los juicios que suelen emitirse con ligereza y seguridad sonámbula, que tuve que dejar de participar en tales conversaciones. [...] Mi espíritu me obligaba a ver con una proximidad inquietante todas las cosas que aparecían en tales conversaciones: igual que en una ocasión había visto a través de un cristal de aumento un trozo de piel de mi dedo meñique que semejaba una llanura con surcos y cuevas, me ocurría ahora con las personas y sus actos. Ya no lograba aprehenderlas con la mirada simplificadora de la costumbre. Todo se me desintegraba en partes, las partes otra vez en partes, y nada se dejaba ya abarcar con un concepto. Las palabras aisladas flotaba alrededor de mí; cuajaban en ojos que me miraban fijamente y de los que no puedo apartar la vista: son remolinos a los que me da vértigo asomarme, que giran sin cesar y a través de los cuales se llega al vacío.

Hice un esfuerzo por liberarme de ese estado refugiándome en el mundo espiritual de los antiguos. Evité a Platón; pues me aterraban los peligros de su vuelo metafórico. Sobre todo pensé en guiarme por los textos de Séneca y Cicerón. Esperaba curarme con esa armonía de conceptos limitados y ordenados. Pero no podía llegar hasta ellos. Comprendía esos conceptos: veía ascender ante mí su maravilloso juego con bolas doradas. Podía moverme a su alrededor y ver cómo jugaban entre sí; pero solo ocupaban de ellos mismos, y lo más profundo, lo personal de mi pensamiento quedaba excluido de su co-



ro. Entre ellos me invadió una sensación terrible de soledad; me sentía como alguien que estuviese encerrado en un jardín lleno de estatuas sin ojos; hui de nuevo al exterior.

Desde entonces llevo una existencia que transcurre tan trivial e irreflexiva que usted, me temo, apenas podrá comprenderla; una existencia que, desde luego, apenas se diferencia de la de mis vecinos, mis parientes y la mayoría de los nobles terratenientes de este reino y que no está del todo exenta de momentos dichosos y estimulantes. No me resulta fácil explicarle a grandes rasgos en qué consisten esos buenos momentos; las palabras me vuelven a faltar. Pues es algo completamente innominado y probablemente apenas nominable lo que se me anuncia en tales momentos llenando como un recipiente cualquier aparición de mi entorno cotidiano con un caudal desbordante de vida superior. No puede esperar que me comprenda sin un ejemplo y debo pedirle indulgencia por la ridiculez de mis ejemplos. Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro tumbado al sol, un cementerio pobre, un lisiado, una granja pequeña, todo eso puede convertirse en el recipiente de mi revelación. Cada uno de esos objetos, y los otros mil similares sobre los que suele vagar un ojo con natural indiferencia, puede de pronto adoptar para mí en cualquier momento, que de ningún modo soy capaz de propiciar, una singularidad sublime y conmovedora; para expresarla todas las palabras me aparecen demasiado pobres. Es más, también puede ser la idea determinada de un objeto ausente, a la que se depara la increíble opción de ser llenada hasta el borde con aquel caudal de sentimiento divino que crece suave y súbitamente.

[...]

Aparte de estas curiosas casualidades, que, por cierto, no sé si debo atribuir al espíritu o al cuerpo, vivo una vida de un vacío apenas imaginable y me cuesta ocultar ante mi mujer el entumecimiento de mi interior o ante mis gentes la indiferencia que me infunden los asuntos de la propiedad. La buena y severa educación que debo a mi difunto padre y el haberme habituado tempranamente a no dejar desocupada ninguna hora del día, es, así me parece, lo único que, hacia afuera, sigue dando a mi vida una consistencia suficiente y una apariencia adecuada a mi condición y a mi persona.

Estoy reformando un ala de mi casa y de cuando en cuando logro departir con el arquitecto sobre los progresos de su trabajo; administro mis fincas, y mis aparceros y empleados me encontrarán probablemente más parco en palabras, pero no menos amable que antes. Ninguno de los que están con la gorra quitada delante de la puerta de su casa, cuando paso cabalgando al atardecer, se imaginara que mi mirada, que están acostumbrados a acoger respetuosamente, vaga con callada añoranza sobre los tablones podridos, bajo los cuales suelen buscar los gusanos para pescar; que se sumerge a través de la estrecha ventana enrejada en el lúgubre cuarto donde, en un rincón, la cama baja con sábanas multicolores parece esperar siempre a alguien que quiere morir o a alguien que debe nacer; que mi ojo se detiene largamente en los feos perros jóvenes o en el gato que se desliza elástico entre macetas; y que, entre todos los objetos pobres y toscos de una vida campesina, busca aquello cuya forma insignificante, cuyo estar tumbado o apoyado no advertido por nadie, cuya muda esencia se puede convertir en fuente de aquel enigmático, mudo y desenfrenado embelesamiento. Pues mi dichoso e innominado sentimiento surgirá para mí antes de un solitario y lejano fuego de pastores que de la visión del cielo estrellado; antes del canto de un último grillo próximo a la muerte cuando el viento de otoño arrastra nubes invernales sobre los campos desiertos, que del majestuoso fragor del órgano. Y a veces me comparo en pensamiento con aquel Craso, el orador, del que cuentan que tomó un cariño tan extraordinario a una morena mansa de su estanque, un pez opaco, mudo, de ojos rojos, que se convirtió en tema de conversación de la ciudad; y cuando en cierta ocasión, Domiciano, queriendo tacharle de chiflado, le reprochó en el senado haber vertido lágrimas por la muerte de aquel pez, Craso le contestó: “De ese manera hice yo a la muerte de mi pez lo que vos no hicisteis al morir vuestra primera, ni vuestra segunda mujer”.



No sé cuántas veces ese Craso con su morena me viene a la cabeza como un reflejo de mi propio yo, arrojado sobre mí por encima del abismo de los siglos. Pero no por la respuesta que dio a Domiciano. La respuesta puso a los reidores de su lado, de manera que el asunto se disolvió en una broma. Pero a mí el asunto me afecta, el asunto, que habría seguido siendo el mismo, aunque Domiciano hubiese vertido por sus mujeres lágrimas de sangre del más sincero dolor. En tal caso, Craso aún seguiría estando enfrente de él con sus lágrimas por su morena. Y sobre esa figura, cuya ridiculez y abyección salta tanto a la vista en medio de un senado que dominaba el mundo, que debatía las cuestiones más sublimes, sobre esa figura, un algo innombrable me obliga a pensar de una manera que me parece completamente insensata en el momento en que trato de expresarla con palabras.

[...]

Fue usted muy benévolo al manifestar su descontento por el hecho de que ya no llegue a usted ningún libro escrito por mí “que le resarza de verse privado de mi trato”. Yo sentí en ese momento, con una certeza que no estaba del todo exenta de un sentimiento doloroso, que tampoco el año que viene, ni el otro, ni en todos los años de mi vida escribiré un libro en inglés ni en latín; y eso por un solo motivo cuya rareza, para mí embarazosa, dejo a la discreción de su infinita superioridad mental el ordenarla, con mirada no cegada, en el reino de los fenómenos espirituales y corpóreos extendido armónicamente ante usted: es decir, porque la lengua, en que tal vez me estaría dado no solo escribir sino también pensar, no es ni el latín, ni el inglés, ni el italiano, ni el español, sino una lengua de cuyas palabras no conozco ni una sola, una lengua en la que me hablan las cosas mudas y en la que quizá un día, en la tumba, rendiré cuentas ante un juez desconocido. Quisiera que me fuera dado comprimir en las últimas palabras de esta probablemente última carta que escribo a Francis Bacon, todo el amor y agradecimiento, toda la inmensa admiración que por el benefactor de mi espíritu, por el primer inglés de mi época, llevo en mi corazón y llevaré en él hasta que la muerte lo haga estallar.

Anno Domini 1603, este 22 de agosto
Phi. Chandos



Rainer Maria Rilke

Palabras clave: escritura, catarsis, límites del lenguaje, palabras, rebelión de los objetos, tiempo vivido, tiempo como memoria.

Los cuadernos de *Malte Laurids Brigge* se gestan durante una estancia de Rilke en París como tentativa de “representar” el horror y la miseria de la vida en esta ciudad, descubriendo en ella imágenes donde se mezclan los fantasmas de las experiencias infantiles con la angustia del tiempo presente. Pero, por primera vez, el protagonista siente soledad, desesperación y tormentos, sin aquel aire de familiaridad con que solían presentársele antaño.

Malte es un auténtico *extranjero* en París; la vida urbana le consume, dilapida su individualidad, le “aliena”, y tan solo la escritura se opone como freno a esta vertiginosa disolución.

Una escritura, sin embargo, que se reduce a fórmulas devaluadas, sin capacidad para entender el mundo; no expurga el mal, aunque consiga al menos cristalizarlo en un lenguaje otro, que no es sino el reflejo del lenguaje de la ciudad. Esta forma expresiva, en Rilke, se *materializa*, deviene cosa entre las cosas, como último baluarte en el que se entrevén lejanos fulgores de nostalgia.

Bibliografía

Castro Borrego, F., “Ut pictura poesis en la modernidad. Del romanticismo al surrealismo” en AA.VV., *Arte y escritura*, Ed. Universidad, Salamanca, 1995.

Donahue, N.H., *Forms of Disruption. Abstraction in Modern German Prose*, The University of Michigan Press, 1993.

Festa-Mc Cormick, D., “Rilke’s Notebook: Paris and the Phantoms of the past” en *The city as catalyst*, Associated University Presse, Nueva Jersey, 1980.

García Estévez, C.B., *Opus Angelicum. El imaginario arquitectónico de las Elegías de Duino, 1912-1922*. Universidad Politécnica de Cataluña, Departamento de Composición Arquitectónica, tesis doctoral, director: Pedro Azara. Barcelona, 20/04/2012: <http://hdl.handle.net/10803/125533>

Guardini, R., *Duino Elegies. An interpretation*. Riband Books, Londres, 1961.

Huyssen, A., “Paris/Childhood: The Fragmented Body in Rilke’s ‘Notebook of Malte Laurids Brigge’”, en Huyssen, A.; Bathrick, D., *Modernity and the Text. Revision of German Modernism*, Columbia University Press, Nueva York, 1989.

Rilke, R.M., *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, Plaza y Janés, Barcelona, 1965.

Segal, N., “Rilke’s Paris - cité pleine de rêves” en Timms-Kelley, *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*, Nueva York, 1985.

Siess, J., *Rilke: Images de la ville, figures de l’artiste*, Honoré Champion, París, 2000.



Rainer Maria Rilke, DIE AUFREIZSCHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE, 1910

En: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Traducción a cargo de Francisco Ayala. Alianza editorial, Madrid 1988, p. 7-13.

París, 11 setiembre, rue Toullier.

¿De modo que aquí vienen las gentes para seguir viviendo? Más bien hubiera pensado que aquí se muere. He salido. He visto hospitales. He visto a un hombre tambalearse y caer. Las gentes se agolparon a su alrededor y me evitaron así ver el resto. He visto a una mujer encinta. Se arrastraba pesadamente a lo largo de un muro alto y cálido y se palpaba de vez en cuando, como para convencerse de que aún estaba allí. Sí, allí estaba. ¿Y detrás del muro? Busqué en mi plano: Maison d'accouchement. Bien. Dará a luz, eso es natural. Más lejos, rue Saint-Jacques, un gran edificio con una cúpula. El plano indica: Val de Grâce, Hôpital militaire. Ciertamente, no necesitaba saberlo, pero no está de más. La calle empieza a desprender olores por todas partes. En lo que puede distinguirse, huelo a yodoformo, a grasa de *pommes frits*, a angustia. Todas las ciudades huelen en verano. Después he visto una casa extrañamente cegada. No figuraba en el plano, pero he visto encima de la puerta una inscripción aún bastante legible: *Asyle de nuit*. Al lado de la puerta estaban escritos los precios. Los he leído. No eran caros. ¿Después? He visto a un niño en un cochecito parado: estaba grueso, verdoso, y tenía una erupción muy visible en la frente. Parecía que sanaba ya y que no le dolía. El niño dormía con la boca abierta, respirando yodoformo, *pommes frits*, miedo. Así era y nada más. Lo importante era que se vivía. Sí, eso era lo importante.

No puedo dormir sin la ventana abierta. Los tranvías ruedan estrepitosamente a través de mi habitación. Los autos pasan por encima de mí. Suena una puerta. En algún sitio cae un vidrio chasqueando. Oigo la risa de los trozos grandes de cristal y la leve risilla de las esquirlas. Después, de pronto, un ruido sordo, ahogado, al otro lado, en el interior de la casa. Alguien sube la escalera. Se acerca, se acerca sin detenerse. Está ahí, mucho tiempo ahí, pasa. Otra vez la calle. Una chica grita: "Ah! tais toi, je ne veux plus!" El tranvía eléctrico acude, todo agitado, pasa por encima, más allá de todo. Alguien llama. Hay gentes que corren, se agolpan. Un perro ladra. ¡Qué alivio! Un perro. Hacia la madrugada hay hasta un gallo que canta, y es una infinita delicia. Después, de pronto, me duermo.

Hay los ruidos. Pero hay algo aún más terrible: el silencio. Creo que en los grandes incendios sobreviene a veces un momento de máxima tensión: los chorros de agua declinan; los bomberos no trepan ya; nadie se mueve. Silenciosamente, una negra cornisa se desprende desde arriba, y un alto muro, tras del que salen las llamas, se inclina sin ruido hacia adelante. Todo está inmóvil y espera, encogidos los hombros y juntas las cejas, el tremendo desplome. Así es aquí el silencio.

Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre. Tengo un interior que ignoraba. Así es desde ahora. No sé lo que pasa. [...]

¿Lo he dicho ya? Aprendo a ver. Sí, comienzo. Todavía va esto mal. Pero quiero emplear mi tiempo.

Sueño, por ejemplo, que todavía no había tenido conciencia del número de rostros que hay. Hay mucha gente, pero más rostros aún, pues cada uno tiene varios. Hay gentes que llevan un rostro durante años. Naturalmente, se aja, se ensucia, brilla, se arruga, se ensancha como los guantes que han sido llevados durante un viaje. Estas son gentes sencillas, económicas; no lo cambian, no lo hacen ni siquiera limpiar. Les basta, dicen, y



¿quién les probará lo contrario? Sin duda, puesto que tienen varios rostros, uno se puede preguntar qué hacen con los otros. Los conservan. Sus hijos los llevarán. También sucede que se los ponen sus perros. ¿Por qué no? Un rostro es un rostro.

Otras gentes cambian de rostro con una inquietante rapidez. Se prueban uno después de otro, y los gastan. Les parece que deben de tener para siempre, pero apenas son cuarentones y ya es el último. Este descubrimiento lleva consigo, naturalmente, su tragedia. No están habituados a economizar los rostros; el último está gastado después de ocho días, agujereado en algunos sitios, delgado como el papel, y después, poco a poco, aparece el forro, el no-rostro, y salen con él. [...] La calle estaba vacía; su vacío se aburría, retiraba mi paso de debajo de mis pies y claquéaba con él, al otro lado de la calle, como con un zueco. La mujer se asustó, se arrancó de sí misma. Demasiado deprisa, demasiado violentamente, de manera que su cara quedó en sus dos manos. Pude verlo, y ver su forma vaciada. Me costó un esfuerzo indescriptible quedarme en esas manos, no mirar hacia aquello de que se había despojado. Me estremecí al ver un rostro tan de dentro, pero me daba más miedo la cabeza desnuda, desollada, sin rostro. [...]

Tengo miedo. Hay que hacer algo contra el miedo cuando se apodera de nosotros. Sería demasiado terrible caer aquí enfermo, y si alguien tratase de hacerme llevar al Hotel-Dieu, seguramente moriría. Este hotel es un hotel agradable, muy frecuentado. No se puede mirar la fachada de la catedral de París sin correr el riesgo de dejarse aplastar por uno de los numerosos coches que atraviesan la explanada, lo más deprisa posible, para penetrar dentro. Ómnibus pequeños que tocan sin cesar. El duque de Sagan mismo tendría que hacer detener su carruaje si uno de estos pobres moribundos se empeñara en entrar directamente en el Hôtel-Dieu. Los moribundos son testarudos, y todo París modera su marcha cuando madame Legrand, “brocanteuse” de la rue des Martyrs, viene en coche hacia cierta plaza de la Cité. Hay que hacer notar que estos cochecitos endiablados tienen vidrios opacos terriblemente intrigantes, detrás de los cuales se pueden representar las más bellas agonías; es suficiente la fantasía de una *concierge*. Si se tiene más imaginación y se la deja desarrollarse en otras direcciones, el campo de suposiciones es verdaderamente ilimitado. Pero he visto también llegar coches de alquiler abiertos, coches por horas, con la capota levantada, que marchaban a la tarifa habitual: a dos francos la hora de agonía.

Este distinguido hotel es muy antiguo. Ya en la época del rey Clodoveo se podía morir en algunos lechos. Ahora se muere en quinientas cincuenta y nueve camas. En serie, naturalmente. Es evidente que, a causa de una producción tan intensa, cada muerte particular no queda tan bien acabada, pero esto importa poco. El número es lo que cuenta. ¿Quién concede todavía importancia a una muerte bien acabada? Nadie. Hasta los ricos, que podrían sin embargo permitirse ese lujo, comienzan a hacerse descuidados e indiferentes; el deseo de tener una muerte propia es cada vez más raro. Dentro de poco será tan raro como una vida personal. Dios mío, es que está todo hecho. Se llega, se encuentra una existencia ya preparada; no hay más que revestirse con ella. Si se quiere partir, o si se está obligado a marcharse: sobre todo, ¡nada de esfuerzos! “Voilà votre mort, monsieur!”. Se muere según viene la cosa, se muere de la muerte que forma parte de la enfermedad que se sufre. (Pues desde que se conocen todas las enfermedades se sabe perfectamente que las diferentes salidas mortales dependen de las enfermedades, y no de los hombres: y el enfermo, por decirlo así, no tiene nada que hacer.)

En los sanatorios, donde se muere tan a gusto y con tanto agradecimiento hacia los médicos y enfermeras, se muere habitualmente de una de las muertes asignadas al establecimiento; está muy bien visto. Cuando se muere en casa, es natural que se escoja esa muerte cortés de la buena sociedad, con la que en cierto modo se inaugura ya un entierro de primera clase y toda la serie de sus admirables tradiciones. Entonces, los pobres se pa-



ran delante de estas casas y se sacian con estos espectáculos. Su muerte es, naturalmente, trivial, sin todos los requisitos. Se sienten dichosos encontrando una que más o menos les viene bien. Puede ser quizá demasiado ancha: siempre se crece todavía un poco. Solamente resulta molesto cuando no cierra sobre el pecho o ahoga.

Cuando pienso en mi casa (donde ya no hay nadie) me parece siempre que antes debió ser de otro modo. Antes, se sabía –o, quizá, solamente se sospechaba– que cada cual contenía su muerte, como el fruto su semilla. Los niños tenían una pequeña; los adultos, una grande. Las mujeres la llevaban en su seno, los hombres en su pecho. Uno tenía su muerte, y esta conciencia daba una dignidad singular, un silencioso orgullo.

Todavía mi abuelo, el anciano chambelán Brigge, llevaba –ello era palpable– su muerte consigo. ¡Y qué muerte! De dos meses de duración, y tan ruidosa que se la oía hasta en la casa de labor.

La vieja y antigua casa señorial era demasiado pequeña para contener esta muerte; parecía necesitar que le añadiesen alas, pues el cuerpo del chambelán crecía cada vez más; quería ser conducido sin cesar de una habitación a otra y estallaba en cóleras terribles cuando, no habiendo acabado el día, ya no quedaban más salas adonde llevarle. Entonces había que llevarle a lo alto de la escalera con todo el séquito de criados, doncellas y perros que tenía siempre a su alrededor; y, dejando paso al intendente, invadían la cámara mortuoria de su santa madre, conservada exactamente en el estado en que la muerta la había dejado hacía veintitrés años, y donde nadie estaba autorizado para entrar.

Pero ahora todo el tropel hacía irrupción. Se descubrían las cortinas, y la luz robusta de una tarde de verano examinaba todos estos objetos tímidos y asustadizos, y se movía torpemente en los espejos que volvían a abrirse de improviso. Y no por ello las gentes lo tomaban con menos gusto. Había doncellas que, de pura curiosidad, ya no sabían dónde meter las manos, criados jóvenes que abrían mucho los ojos por todo, y otros, más viejos, que andaban de un lado para otro tratando de recordar lo que habían oído decir de esta habitación cerrada, donde tenían hoy, por fin, la dicha de penetrar.

Sobre todo era a los perros a quienes les parecía enormemente estimulante la permanencia en una habitación donde todas las cosas olían. Los lebreles rusos, grandes y delgados, se paseaban con un aire absorto detrás de las butacas, atravesaban la sala con un alargado paso de danza, con una leve ondulación, se enderezaban como perros heráldicos, y sus finas patas posadas sobre el alféizar de dorada blancura, la frente tirante y el hocico atento, miraban al patio a derecha e izquierda. Pequeños bassets color de guante amarillo estaban sentados en la amplia butaca de seda, próxima a la ventana, con aire indiferente, como si todo fuese normal, y un podenco de pelo erizado y aire gruñón, frotándose la espalda en la arista de un velador de patas doradas, hacía temblar tazas de Sévres sobre la mesa pintada.

Efectivamente fue una terrible época para estos objetos somnolientos de espíritu ausente. Sucedió que pétalos de rosa, escapados en un vuelo incierto de libros que una mano había abierto con prisa torpe, fueron pisoteados; se asían objetos pequeños, frágiles, y, al romperse enseguida, eran devueltos a su sitio precipitadamente; se escondían otros, estropeados, bajo las cortinas, o detrás del enrejado dorado del guardafuego de la chimenea. De vez en cuando, alguna cosa caía con un ruido ahogado por la alfombra, caía con un sonido claro sobre el parqué duro del piso, resonaba, se quebraba aquí y allá, o se rompía casi sin ruido, pues estos objetos mimados no sobrevivían a ninguna caída.

Si alguien se hubiese preguntado cuál era la causa de todo esto y quién había hecho venir a esta habitación, tanto tiempo vigilada con inquietud, todo el terror de la destrucción solo, habría tenido una respuesta para esta pregunta: la Muerte.



Robert Musil

Palabras clave: metrópoli, sujeto moderno, fragmentos *versus* unidad, novela inconclusa.

El sentido de la *posibilidad* suplanta el orden de la realidad: se ensaya en esta novela –envuelta por una lúcida ironía y dotada de un ímpetu fustigador que arremete contra las falsas verdades de su “Kakania”, y contra todos aquellos prejuicios que han sido institucionalizados desde el culto perverso a la mentira–, una fundamental negación del antropocentrismo, en favor de una pluralidad intrínseca que resquebraja la conciencia individual.

Ulrich experimenta una distancia escéptica respecto a los acontecimientos, en una relación lábil y asustancial con cosas y hombres que tiende a desmontar la obviedad de los fenómenos, prefigurando experiencias que, sin ser todavía “definibles”, son de todos modos “necesarias”.

Lo contemporáneo que Ulrich habita es la ciudad, la ciudad de la que habla en los *Diarios* (“El místico se ha extinguido, no resiste en la ciudad”), en la que “tiene su origen la famosa abstracción de la vida”, donde una “vida sin forma es la única forma que se adecua a las múltiples voluntades y posibilidades de las que está llena la vida”.

Pero aquel “hombre sin atributos” del que nos habla el autor está en realidad compuesto de “atributos sin el hombre”; y esta disgregación del sujeto es análoga a cuanto se perfila en la metrópolis descrita por Musil, que aparece constitutivamente inconexa, inorgánica, tejida intestinamente por conflictos, oposiciones, diversidades: “Como todas las metrópolis estaba hecha de irregularidades, alternancias, precipitaciones, intermitencias, colisiones de cosas y eventos.”

Bibliografía

Cacciari, M., *Paraíso y naufragio. Musil y el hombre sin atributos*, Abada, Madrid, 2005.

Donahue, N.H., *Forms of Disruption. Abstraction in Modern German Prose*, The University of Michigan Press, 1993.

García Alonso, R., *Ensayos sobre literatura filosófica. G. Simmel, R. Musil, R.M. Rilke, K. Kraus, W. Benjamin y J. Roth*, Siglo Veintiuno de España Editores, SA, Madrid, 1995.

Gargani, A., *Freud, Wittgenstein, Musil*, Ed. Shakespeare and Kafka, Milán, 1982, 1992.

Gargani, A., *Il coraggio di essere*, Laterza, Roma-Bari, 1992.

Magris C., *El anillo de Clarisse*, Península, Barcelona, 1993.

Masini, F., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Ed. Riuniti, Roma, 1981.



Mittner, L., *La letteratura tedesca del Novecento*, Einaudi, Turín, 1960, 1975.

Musil, R., *Der Mann ohne Eigenschaften* (1923-1931), (trad. cast.: *El hombre sin atributos*, Seix Barral, Barcelona, 2002).

Timms, E., "Musil's Vienna and Kafka's Prague: the quest for a spiritual city", en Timms-Kelley, *Unreal City. Urban experience in modern European literature and art*, Nueva York, 1985.

Robert Musil, DER MANN OHNE EIGENSCHAFTEN, 1930-1933

En: *El Hombre sin atributos*, traducción a cargo de José M. Sáenz, Seix Barral, Barcelona, 2002, vol. I, p. 11-23; vol. II, p. 445-450.

1. *Accidente sin transcendencia*

Sobre el Atlántico avanzaba un mínimo barométrico en dirección este, frente a un máximo estacionado sobre Rusia; de momento no mostraba tendencia a esquivarlo desplazándose hacia el norte. Las isotermas y las isóteras cumplían su deber. La temperatura del aire estaba en relación con la temperatura media anual, tanto con la del mes más caluroso como con la del mes más frío y con la oscilación mensual aperiódica. La salida y puesta del sol y de la luna, las fases de la luna, Venus, del anillo de Saturno y muchos otros fenómenos importantes se sucedían conforme a los pronósticos de los anuarios astronómicos. El vapor de agua alcanzaba su mayor tensión y la humedad atmosférica era escasa. En pocas palabras, que describen fielmente la realidad, aunque estén algo pasadas de moda: era un hermoso día de agosto del año 1913.

Automóviles salían disparados de calles largas y estrechas al espacio libre de luminosas plazas. Hileras de peatones, surcando zigzagueantes la multitud confusa, formaban esteras movilizadas de nubes entrelazadas. A veces se separaban algunas hebras, cuando caminantes más presurosos se abrían paso por entre otros, a quienes no corría tanta prisa, se alejaban ensanchando curvas y volvían, tras breves serpenteos, a su curso normal. Centenares de sonidos se sucedían uno a otro, confundiendo en un prolongado ruido metálico del que destacaban diversos sonos, unos agudos claros, otros roncós, que discordaban la armonía pero que la restablecían al desaparecer. De este ruido hubiera deducido cualquiera, después de largos años de ausencia, sin previa descripción y con los ojos cerrados, que se encontraba en la capital del Imperio, en la ciudad residencial de Viena. A las ciudades se las conoce, como a las personas, en el andar. Mirando de lejos y sin fijarse en pormenores, lo podían haber revelado igualmente el movimiento de las calles. Pero tampoco es de transcendencia siquiera el que, para averiguarlo, se lo hubiera tenido uno que imaginar. La excesiva estimación de la pregunta de "dónde nos encontramos" procede del tiempo de las hordas, nómadas que debían tener conocimiento cabal y plena posesión de sus pastos. Sería interesante saber por qué al ver una nariz amoratada se da uno por satisfecho con reparar simplemente y de manera imprecisa en el color, y nunca se pregunta qué clase de tonalidad tiene, aunque, sin más, se lo podría expresar la medida de las vibraciones moleculares. Por el contrario, en asunto tan complejo como es una ciudad en la que se vive, se quisiera conocer todas sus peculiaridades. Esto nos desvía de lo más importante.

No se debe rendir tributo especial al simple nombre de la ciudad. Como toda metrópoli, estaba sometida a riesgos y contingencias, a progresos, avances y retrocesos, a inmensos letargos, a colisión de cosas y asuntos, a grandes movimientos rítmicos y al



eterno desequilibrio y dislocación de todo ritmo, y semejaba una burbuja que bulle en un recipiente con edificios, leyes, decretos y tradiciones históricas. Las dos personas que subían por una calle ancha y animada no caían en la cuenta. Perteneían, como saltaba a la vista, a una elevada clase social, en el estilo y en el hablar lo reflejaban; iban noblemente vestidos y traían las iniciales de sus nombres bordadas en las ropas (en las exteriores y también, aunque de modo invisible, en las ultrafinas interiores de la subconsciencia), sabiendo muy bien quiénes eran y conscientes de que la capital en que se encontraban era su propia ciudad residencial. Aceptando la hipótesis de que se llamasen Arnheim y Ermelinda Tuzzi, lo cual no puede ser cierto porque la señora Tuzzi se hallaba por agosto en compañía de su esposo en Bad Aussee y el doctor Arnheim estaba todavía en Constantinopla, se presenta el enigma de su identidad. Problemas como éste se crean algunas personas de viva imaginación muy a menudo en las calles. Pero las solucionan en seguida, tan pronto como las olvidan en los cincuenta pasos siguientes. De repente, se detuvieron los dos ante una aglomeración imprevista. Algo insólito había ocurrido, algo se había resbalado y desviado bruscamente a un lado; un camión enorme, frenado de golpe, había rebasado la acera con una rueda. Igual que las abejas concentradas a la entrada de su colmena, se agolpaba la gente alrededor de un círculo que nadie se atrevía a franquear. En él estaba el conductor del camión, descolorido como un papel de envolver, explicando con burdos ademanes el accidente. Los circundantes tenían sus miradas fijas en él y las bajaban temerosamente al suelo donde un hombre, recostado en el bordillo de la calzada, yacía como muerto. Él mismo había sido causante del daño por su negligencia, según la opinión general. Turnándose se arrodillaban frente a él por hacer algo; alguien le abrió la chaqueta y se la cerró; unos le incorporaban, otros volvían a acostarlo; en definitiva, nadie pretendía otra cosa que cubrir el expediente hasta que el servicio de ambulancia se hiciera cargo de él y le prestara ayuda eficaz.

También la señora y su acompañante se habían acercado y observaban al desafortunado por encima de las cabezas y de las espaldas encorvadas. Luego retrocedieron y vacilaron. La señora se sintió indispuesta con algo desagradable en la región cardioepigástrica que bien pudiera haber sido considerado efecto de su conmiseración; era una sensación vaga y paralizante. El caballero, tras unos momentos de silencio, le dijo: “Estos camiones tan pesados disponen de un sistema de frenos con una distancia de aplicación demasiado diferida.” Al oír esto, la señora se sintió aliviada, y se lo agradeció al señor con una mirada atenta. Ya le sonaba aquella expresión de los frenos, pero no llegaba a comprender lo que significaba, ni le interesaba; se conformaba con saber que había posibilidad de reparar de alguna manera aquel siniestro tan deplorable, y que se trataba de un problema técnico que no era de su incumbencia. Empezó entonces a oírse la sirena de la ambulancia; todos respiraron hondo, experimentando la satisfacción de sentirse tan diligentemente auxiliados. Estas instituciones sociales son admirables. Hombres en uniforme corrieron hacia el herido, lo tendieron en una camilla y lo acomodaron cuidadosamente en el interior del vehículo, tan bien provisto y arreglado como una sala de hospital. Todos se llevaron de allí la casi justificada impresión de haber presenciado un acontecimiento legal y reglamentado. “Según las estadísticas americanas –sugirió el caballero– se registran cada año en Estados Unidos 190.000 muertos y 450.000 heridos en accidentes de circulación.”

–¿Piensa usted que ha muerto? –preguntó su compañera todavía bajo la influencia del sobresalto.

–Yo creo que no –contestó él–. Cuando fue conducido al coche parecía dar señales de vida.



2. Vivienda del hombre sin atributos

La calle en que había tenido lugar aquel leve accidente era una de esas largas y sinuosas vías urbanas que, a manera de estrella, irradian el tráfico desde el centro hasta los arrabales, cruzando toda la ciudad. Si nuestra elegante pareja hubiera seguido andando, hubiera visto algo que ciertamente les habría gustado. Era un jardín del siglo XVIII, o acaso del XVII, bien conservado en parte. Al pasar por delante, junto a la reja de forja, se divisaba entre árboles, sobre una pradera esmeradamente tundida, algo así como un pequeño pabellón de caza o un castillito encantado de tiempos pasados. Exactamente, la parte baja databa del siglo XVII, el parque y el piso superior parecían pertenecer al siglo XVIII, la fachada había sido restaurada en el siglo XIX y otra vez se había deslucido; el conjunto total producía el efecto extravagante de varias impresiones fotográficas superpuestas en una misma lámina; pero de todos modos llamaba la atención. Si alguna vez la claridad, la ciencia, la belleza abrían sus ventanas, era permitido gozar, entre muros de libros, la exquisita paz de la mansión de un letrado.

Esta mansión y esta casa pertenecían al hombre sin atributos.

Él se ocultaba detrás de una de las ventanas y miraba hacia el otro lado del jardín, como a través de un filtro de aire de verdes delicados; contemplaba la calle borrosa, y cronometraba reloj en mano, hacía ya diez minutos, los autos, los carruajes, los tranvías y las siluetas de los transeúntes difuminadas por la distancia, todo lo que alcanzaba la red de la mirada girada en derredor. Medía las velocidades, los ángulos, las fuerzas magnéticas de las masas fugitivas que atraen hacia sí al ojo fulminantemente, lo sujetan, lo sueltan; las que, durante un tiempo para el que no hay medida, obligan a la atención a fijarse en ellas, a perseguirlas, apresarlas, a saltar a la siguiente. En resumen, después de haber hecho cuentas mentalmente unos instantes, metió el reloj en el bolsillo riendo y reconoció haberse ocupado en una estupidez.

Si se pudieran medir los saltos de la atención, el rendimiento de los músculos de los ojos, los movimientos pendulares del alma y todos los esfuerzos que tiene que hacer un hombre para conseguir abrir brecha a través de la afluencia de una calle, es de presumir que resultaría —él así lo había imaginado al jugar a investigar lo imposible— una dimensión frente a la cual sería ridícula la fuerza que necesita Atlante para sostener el mundo. De ahí se podría deducir qué esfuerzo tan titánico supone el de un individuo moderno que no hace nada.

El hombre sin atributos era en la actualidad uno de ellos.

—De esto se pueden sacar dos conclusiones —se dijo para sí.

El rendimiento de los músculos de un ciudadano, que cumple tranquilamente con sus deberes ordinarios durante toda la jornada, es mayor que el de un atleta que tiene que levantar una vez al día pesos enormes; esto está fisiológicamente demostrado. Es, pues, lógico que las pequeñas obras cotidianas, en su importe social y en cuanto interesan para esta suma, prestan mucha más energía al mundo que las acciones heroicas. Una heroicidad aparece tan diminuta como un grano de arena echado ilusionadamente sobre un monte. Este pensamiento le agradó.

Hay que añadir, sin embargo, que le agradó no porque amara la vida burguesa, al contrario, le gustó porque se complacía en combatir sus inclinaciones. ¿No es precisamente el burgués refinado quien presiente el comienzo de un nuevo heroísmo colosal, colectivo e inquietante? Se le llama heroísmo racionalizado y se le encuentra así muy bonito. ¿Quién lo puede saber ya hoy? En tiempos pasados se hacían centenares de preguntas semejantes, que no por haber quedado sin contestar han disminuido en importancia. Flotaban en el aire, abrasaban bajo los pies. El tiempo corría. Gente que no vivió en aquella época no querrá creerlo, pero también entonces corría el tiempo, y no ahora, como un camello. No se sabía hacia dónde. No se podía tampoco distinguir entre lo que cabalgaba arriba y abajo, entre lo que avanzaba y retrocedía. “Se puede



hacer lo que se quiera –se dijo a sí mismo el hombre sin atributos–; nada tiene que ver el amasijo de fuerzas con lo específico de la acción”. Se retiró como una persona que ha aprendido a renunciar, casi como un enfermo que evita todo esfuerzo violento; y cuando pasó junto al balón de boxeo que colgaba en la habitación contigua, le soltó un golpe tan rápido y fuerte como no es común en espíritus sumisos ni en estados de debilidad. [...]

5. Ulrich

El hombre sin atributos, cuya historia se va a narrar aquí, se llamaba Ulrich; y Ulrich –no es agradable mencionar continuamente con el nombre de pila a una persona a la que apenas se conoce, pero por deferencia a su padre debe ser omitido el apellido– se había sometido a la primera prueba de idoneidad al tiempo de pasar de la niñez a la adolescencia; el examen consistió en una composición cuyo tema era un pensamiento patriótico. El patriotismo era en Austria materia prima. Los niños alemanes aprendían a despreciar las guerras de los niños austríacos, y se les enseñaba que los niños franceses eran descendientes de libertinos enervados, huidizos ante un soldado alemán con barba. Otro tanto aprendían, hechas algunas salvedades de cambio de papeles y oportunas modificaciones, los niños franceses, rusos e ingleses que igualmente podían vanagloriarse de numerosas victorias. Los niños de ahora son fanfarrones, gustan de jugar a guardias y ladrones, y están siempre dispuestos a considerar a la familia Y de la calle X, si por casualidad pertenecen a ella, como la más ilustre familia del mundo. Por eso son fáciles de ganar para el patriotismo. En Austria, sin embargo, este asunto era más complicado, ya que los austríacos habían vencido también en todas las guerras de su historia; se sabe, sin embargo, que después de casi todas ellas habían tenido que ceder parte de su territorio. Esto da motivos para reflexionar y Ulrich, en su composición sobre el amor patrio, escribió que un patriota verdadero nunca debe considerar su patria como la mejor del mundo; iluminado por una idea que le pareció genial, si bien fue mayor la ofuscación producida por su deslumbramiento que lo que pudo discernir del contenido, había añadido a esta sospechosa frase una segunda parte; en ella afirmaba que probablemente también Dios hubiera preferido hablar de su mundo en subjuntivo potencial (*hic dixerit quispiam...*) porque Dios crea el mundo y piensa simultáneamente que bien podría ser de otra manera. Estaba muy orgulloso de esta frase. Pero quizá fuera que no llegó a expresarse con suficiente claridad, el caso es que soliviantó de tal modo los ánimos, que le hubieran echado de la escuela si hubieran podido llegar a una decisión, decisión que no se pudo tomar por no saber si su atrevida observación se había de interpretar como blasfemia contra la patria o contra Dios. Fue educado en la Academia Teresiana de la aristocracia; de ella salieron los más aventajados puntales del país. Su padre, enojado por la vergüenza de tener un hijo tan degenerado, mandó a Ulrich al extranjero, a un modesto colegio belga que, situado en una ciudad desconocida y dotado de un prudente sistema de administración financiera, conseguía a precios bajos grandes transformaciones en los alumnos descarriados. Allí aprendió Ulrich a extender su menosprecio de los ideales ajenos con alcance internacional.

Desde entonces habían pasado dieciséis o diecisiete años, como las nubes que pasan altas y no dejan frescura en la tierra. Ulrich ni se arrepentía ni hacía gala de ellos, simplemente los contemplaba estupefacto desde sus treinta y dos. Entretanto había estado en muchos lugares y las más de las veces, en su patria. En todas partes había realizado cosas útiles e inútiles. Ya se ha hecho alusión a su profesión de matemático; no es preciso decir más de esto, pues en toda profesión que se ejerce, no por lucro, sino por ideal, llega un momento en que el correr de los años le parece a uno no conducir a nada. No hacía mucho que había llegado ese momento, cuando Ulrich se acordó de que a la patria se le atribuye la sagrada virtud de enraizar el pensamiento y armonizarlo con el ambiente, y



así se estableció en él con la sensación de un viandante que se sienta en un banco para toda la eternidad, aunque barrunta que dentro de poco volverá a levantarse. Cuando pidió su “tienda”, en expresión de la Biblia, tuvo una experiencia que había esperado. Se propuso instalar a capricho, *ab ovo*, su pequeña propiedad. Contaba con todas las posibilidades, desde la fiel reconstrucción hasta la más anárquica, y afluyeron a su imaginación todos los estilos, desde el asirio hasta el cubista. ¿Cuál debería elegir? El hombre moderno nace en la clínica y muere en el hospital: ¿debe vivir también como en una clínica? Así precisamente lo exigía un arquitecto vanguardista; otro reformador de interiores proponía tabiques corredizos para la división de las viviendas, alegando como razón la de que el hombre debe aprender a confiar en el vecino viviendo con él y no aislándose con espíritu separatista. Había empezado entonces un tiempo nuevo (esto ocurre a cada instante), y a un tiempo nuevo corresponde un nuevo estilo. Para dicha de Ulrich presentaba el palacete tres estilos superpuestos de los que ya se había dado cuenta; no era, pues, posible llevar a cabo todo lo que se pedía; no obstante, él se sintió violentamente impulsado por la responsabilidad de acomodarse para sí una casa, y el reto de “dime dónde vives y te diré quién eres”, que había leído repetidas veces en revistas de arte, se cernía inquieto sobre su cabeza. Después de haberlas consultado, pensó que sería mejor tomar por cuenta propia la reconstrucción de su personalidad, y comenzó a diseñar él mismo sus futuros muebles. Pero si ideaba formas corpulentas e impresionantes, se le ocurría que tan bien o mejor cuadrarían en su lugar formas estilizadas, técnicas y funcionales, y si esbozaba formas raquíticas, descarnadas, de hormigón, se imaginaba las formas esmirriadas de una muchacha de trece años, y se ponía a soñar en vez de decidirse.

Esto era —en un asunto que a fin de cuentas no le afectaba de cerca— la conocida incoherencia de las ideas y su expansión sin centro regulador, que es la característica del presente y determina la valiosa aritmética, la cual salta del cien al mil sin unidad. Al fin dio en concebir nada más que habitaciones irrealizables, cuartos giratorios, disposiciones calidoscópicas, mecanismos de transposición del alma, y sus ocurrencias fueron cada vez más insustanciales. Había llegado al punto hacia el que se sentía atraído. Su padre lo habría expresado así, poco más o menos: si se le deja a uno hacer lo que quiere terminará perdiendo la cabeza. O también así: quien tiene en su mano colmar sus deseos llega pronto a no saber qué desear. Ulrich se repetía estas frases regodeándose en ellas. Semejantes axiomas, de tan inveterada sabiduría, le parecían pensamientos extraordinariamente nuevos. Al hombre, en sus posibilidades, planes y sentimientos, hay que coartarlo mediante prejuicios, tradiciones, dificultades y limitaciones de toda clase, como a un demente con una camisa de fuerza; solo entonces tiene aquello de que es capaz, quizá valor, audacia, perseverancia —de hecho, es casi imposible medir el alcance de este pensamiento. Pues bien, el hombre sin atributos, vuelto ya a su patria, dio también el segundo paso: instruirse sirviéndose del exterior, de las circunstancias de la vida. Al llegar a este punto de su deliberación, confió el arreglo de su casa al ingenio de sus contratistas, firmemente convencido de que ellos se preocuparían de la tradición, prejuicios y limitaciones. Él se reservó la renovación de los viejos motivos ya existentes desde tiempos antiguos, de la contrastante cornamenta bajo las bóvedas blancas del pequeño vestíbulo, o del cielo raso del salón, e hizo todo aquello que le pareció útil y cómodo.

Cuando estuvo terminado debió de mover la cabeza y preguntarse: ¿es esta la vida en que debe transformarse la mía? Poseía un pequeño palacio de ensueño, casi no se le podía llamar de otra manera, puesto que correspondía exactamente a la idea que la palabra sugiere: suntuosa residencia de un alto dignatario, concebida e instalada por mueblistas, tapiceros y decoradores especializados. Faltaba que a todo aquel magnífico aparato de relojería se le diera cuerda: entonces se hubieran visto subir, calzada arriba, carrozas con



distinguidos señores y damas; los lacayos hubieran saltado de los estribos y preguntado a Ulrich con desconfianza: “Buen hombre, ¿dónde está tu amo?”.

Acababa de bajar de la luna y ya se había instalado como en la luna. [...]

41. Los hermanos a la mañana siguiente

Sobre este hombre recayó de nuevo la conversación de Ulrich y su hermana, cuando se volvieron a ver por la mañana, después de la súbita desaparición de Agathe de casa de su prima. La víspera, Ulrich había abandonado también la tumultuosa asamblea poco después de ella, pero sin tener ya ocasión de preguntarle por qué se había escapado de él; pues se había encerrado en su cuarto y, o bien dormía ya, o bien simplemente no quería responder a su leve pregunta de si estaba aún despierta. De modo que el día en que Agathe se topó con el curioso desconocido acabó de modo tan caprichoso como había comenzado. Ni incluso al día siguiente hubo manera de averiguar algo de sus labios. Ella misma no sabía cuáles eran sus sensaciones auténticas. Si se ponía a pensar en la carta de su marido que había irrumpido en su vida y que no conseguía leer por segunda vez, aunque de cuando en cuando la veía allí a su lado, le parecía increíble que apenas hubiera pasado un día desde que la recibió; ¡su estado de ánimo había cambiado en tan poco tiempo con tanta frecuencia! A veces le parecía que, realmente, tal carta era merecedora de la truculenta expresión: fantasmas del pasado; pero también era verdad que le daba miedo. A veces, no suscitaba en ella más que un pequeño malestar, como el que pudiera despertar la visión inesperada de un reloj que se ha parado; otras veces, sin embargo, la sumía en una estéril reflexión: el mundo de donde venía tenía derecho a ser el mundo real para ella. Lo que, interiormente, no le tocaba ni siquiera ligeramente, la rodeaba externamente de forma inconmensurable, conservando todavía toda su consistencia. Sin quererlo, comparó lo que había pasado entre ella y su hermano desde la llegada de ese escrito. Se trataba ante todo de conversaciones, y si bien una de ellas la había llevado hasta el extremo de pensar en el suicidio, su contenido estaba ya olvidado, aunque probablemente era capaz aún de renacer y no estaba superado. Propiamente, pues, tenía poca importancia sobre qué versara la conversación, y sopeando, por un lado lo que era su conmovedora vida actual y, por otro, la carta, sentía como un movimiento profundo, constante, incomparable, pero impotente. Por todo ello, se sentía esa mañana en parte apagada y desilusionada, en parte tierna e inquieta, como alguien con fiebre después del descenso de la temperatura.

En este estado de intenso desamparo, dijo de repente:

-¡Tiene que ser indescriptiblemente difícil participar de tal manera que se viva lo que le pasa al otro!

Para sorpresa suya, Ulrich contestó inmediatamente:

-Hay hombres que se imaginan poderlo hacer.

Lo dijo malhumorado y con mordacidad, y solo había entendido a medias a su hermana. En las palabras de esta había algo que se desviaba, dando lugar a una irritación que seguía como la víspera, por mucho que él la encontrara abyecta. Con lo que la charla tocó ya a su fin.

La mañana había traído a los hermanos un día lluvioso y de encierro en casa. Las hojas de los árboles brillaban aburridas junto a las ventanas, como húmedo linóleo; la calzada espejeaba, tras los huecos del follaje, como una bota de goma. Los ojos apenas podían captar todo este húmedo espectáculo. Agathe se arrepintió de su observación y no supo ya por qué la había hecho. Suspiró y empezó de nuevo:

-El mundo recuerda hoy nuestro cuarto de niños.

Se refería con ello a las desiertas habitaciones de lo alto de la casa paterna, en que ambos habían celebrado un extraño reencuentro. Y, por mucho que distase todo aquello, añadió:



—¡Es la primera tristeza del hombre en medio de sus juguetes la que retorna siempre!

Sin quererlo, después del constante buen tiempo de los últimos días, esperaba aún otro día hermoso, llenándose así los sentidos de un regusto de placer fallido e impaciente melancolía. Ulrich miró entonces también hacia la ventana. Tras el muro de agua, gris y chorreante, bufoneaban proyectos no realizados de excursiones, verdor al aire libre y mundo infinito; y acaso fantasmagoreara allí incluso el deseo de estar solo de una vez y moverse libremente en todas las direcciones, deseo dulce dolor es la historia de pasión y de resurrección del amor. Con la huella de todo esto aún marcada en la expresión de su rostro, se volvió hacia su hermana, y le preguntó casi con violencia:

—¿No me cuento yo entre las personas que pueden hacerse partícipes de otras?

—¡No, realmente no! —replicó ella, y le sonrió.

—Pero precisamente las personas que se imaginan poder compartir los sufrimientos de otros son más incapaces que nadie de hacerlo —continuó él diciendo, pues solo ahora había llegado a entender la seriedad de las palabras de su hermana—. A lo sumo, poseen la habilidad de una enfermera que adivina lo que le gusta oír a un ser necesitado.

—Tienen, pues, que saber lo que le hará bien —replicó Agathe.

—¡En absoluto! —replicó Ulrich con mayor tozudez—. Probablemente no consuelan más que hablando: el que habla mucho descarga en gotas la pena del otro, como la lluvia la electricidad de una nube. ¡He aquí el conocido alivio de toda cuita, por medio de la conversación!

Agathe callaba.

—Hombres como tu nuevo amigo —dijo Ulrich desafiante—, quizás actúen también como algunos medicamentos para la tos: no eliminan el catarro, pero calman la irritación, y, luego, aquel se cura frecuentemente por sí solo.

En cualquier otra circunstancia podría esperar la aprobación de su hermana, pero la Agathe que desde la víspera se encontraba en tan extraña disposición —con una súbita debilidad por un hombre cuyo valor Ulrich ponía en duda— sonrió sin ceder y se puso a jugar con sus dedos. Ulrich saltó y dijo persuasivo:

—¡Pero si yo le conozco, aunque solo de pasada; le he oído hablar un par de veces!

—Le has llamado incluso un asno soso —intervino Agathe.

—¿Y por qué no? —se defendió Ulrich—. ¡Hombres como él saben aún menos que cualquiera lo que es sentir con otro! No saben siquiera lo que eso significa. ¡Sencillamente, no sienten la dificultad, la enorme cuestionabilidad de esa pretensión!

Entonces preguntó Agathe:

—¿Y por qué razón te parece a ti cuestionable esa pretensión?

Ahora fue Ulrich quien calló. Hasta encendió un cigarrillo, para corroborar su intención de no contestar, ¡pues ya había hablado bastante sobre ello la víspera! Agathe lo sabía. No quería forzar ninguna explicación. Estas explicaciones eran tan hechizadoras y aniquiladoras como mirar al cielo cuando en él parecen verse ciudades edificadas con mármol de nubes, grises, rosas, amarillas. Pensó: “¡Qué hermoso sería si él no dijese más que: ‘Te quiero querer como a mí mismo, y a ti te puedo querer así antes que a todas las otras mujeres, porque eres mi hermana!’”. Pero ya que él no quería decir nada, tomó unas pequeñas tijeras y se puso a cortar cuidadosamente un hilo que colgaba de algún sitio, como si, de momento, fuera lo único en el mundo que mereciera su atención. Ulrich miraba el hilo con la misma atención. En este instante, ella era, para todos sus sentidos, más seductora que nunca y adivinó algo de lo que ella ocultaba, si bien no todo. Pues mientras tanto ella había llegado a una determinación: si Ulrich puede olvidar que me río yo misma del hombre extraño que presumía de poder ayudar en este caso, ahora que no espere saber nada de mí. Y, además, abrigaba también, a pesar de todo, un presentimiento lleno de esperanza con respecto a Lindner. No lo co-



noía. Pero el hecho de que le hubiera ofrecido, desinteresado y convencido, su ayuda tuvo probablemente que infundirle confianza: detrás de todo lo cómico del incidente parecía alentar, reanimante, un piadoso tono cordial, el fuerte sonido de trompetas de la voluntad, la confianza y el orgullo, en antagonismo con su propio estado de ánimo y haciéndole bien. “¡Por grandes que sean las dificultades, no significan nada si se quiere de verdad!”, pensó, y, de improviso, fue presa del remordimiento, de modo que rompió el silencio aproximadamente como se rompe una flor para que puedan inclinarse dos cabezas sobre ella, y añadió a su primera pregunta una segunda:

–Te acuerdas aún de lo que has dicho siempre: que el “ama a tu prójimo” es tan distinto de un deber como un chaparrón de felicidad en comparación con una gota de contento?

La llenó de estupor la vehemencia con que contestó Ulrich:

–No desconozco la ironía de mi situación. ¡Desde ayer, y probablemente desde siempre, no he hecho más que reunir un ejército de razones para probar que este amor al prójimo no es ninguna dicha, sino una tarea terriblemente grandiosa, casi insoluble! Así, nada más comprensible que el que tú buscaras protegerte de eso en un hombre no tiene ni idea de todo ello, y yo, en tu lugar, ¡hubiera hecho también lo mismo!

–¡Pero no es cierto, en absoluto, que yo lo haga! –replicó Agathe, tajante.

Ulrich no pudo por menos de lanzarle una mirada tan agradecida como desconfiada:

–Apenas merecía la pena hablar sobre el asunto –aseguro él–. Realmente, tampoco yo lo quería hacer. –Ulrich vaciló un momento, para continuar diciendo–: Pero mira, si uno tiene que amar a algún otro como a sí mismo, y le ama tanto, no deja de ser un engaño y autoengaño, ya que, sencillamente, no se puede sentir con el otro cómo le duele la cabeza o el dedo. Es algo totalmente insoportable no poder realmente participar de algo que afecta a una persona que uno quiere, y algo totalmente sencillo. Así está hecho el mundo. Llevamos nuestra piel animal con las cerdas hacia dentro y no la podemos alisar. Y ese susto en la ternura, esa pesadilla de un acercamiento estancado, no lo viven jamás los buenos como Dios manda, los hombres “estrictamente” buenos. ¡Incluso lo que ellos llaman sentir con alguien es un sucedáneo destinado a impedir que echen de menos algo!

Agathe olvidó que acababa de decir algo más parecido a una mentira que ninguna otra mentira. Veía que en las palabras de Ulrich se traslucía una visión desilusionada de lo que es compartir una cosa dos personas; por lo que perdían su significado las pruebas que corrientemente se daban en el amor, la bondad y la participación; y comprendió que esta era la razón por la que Ulrich hablaba más frecuentemente del mundo que de sí mismo, pues si todo esto era más que una mera quimera, uno se debía desquiciar, junto con toda la realidad, como una puerta que salta de sus goznes. En esos momentos, ella estaba a mil leguas del hombre de barba rala y rala disciplina que quería hacerle bien. Pero no podía decirlo. Se limitó a mirar a Ulrich, y luego apartó la vista, sin decir palabra. A continuación, se puso a hacer cualquier cosa, y luego se miraron de nuevo. Al cabo de brevísimos instantes, el silencio daba la sensación de haber durado ya horas.

El sueño de ser dos personas y una sola... En realidad, en ciertos momentos, los efectos de esta ficción no se diferenciaban de los de un sueño que hubiera traspuesto las fronteras de la noche, e incluso ahora ella se encontraba flotando entre la creencia y la negación, en un estado tal de ánimo que la razón no tenía nada que hacer allí. Solo la inexorable condición de los cuerpos relanzaba el sentimiento hacia la realidad. Ante una mirada expectante, estos cuerpos, que se amaban, expandían todo su ser, abiertos a sorpresas y delicias continuamente renovadas, como la rueda de un pavo real en medio de las corrientes del deseo; pero tan pronto como la mirada no pendiera meramente de los cien ojos del espectáculo que el amor da al amor, sino que intentara entrar en el ser que detrás pensaba y sentía, estos cuerpos se transformaban en crueles mazmorras.



Una mirada chocaba de nuevo con la otra, como tantas veces antes, sin saber qué decir, pues para todo lo que tendría que decir o repetir el ansia se requería un movimiento que iría demasiado lejos, y no había apoyo y suelo para él.

Y no pasó mucho tiempo sin que los movimientos del cuerpo se fueran haciendo más lentos y se paralizaran. Ante las ventanas, la lluvia seguía llenando el aire con su parpadeante cortina de gotas y los ruidos adormecedores a través de cuya monotonía destilaba el yermo celeste. A Agathe le pareció que hacía siglos que su cuerpo estaba solo; y el tiempo corría, como si corriese con el agua del cielo. En la habitación, había ahora una luz como de un cubo vaciado en plata. Fajas de humo azules, dulces, que surgían de cigarrillos negligentemente quemados los rodeaban, a ella y a Ulrich. Ella ya no sabía si estaba tierna y sensitiva hasta lo más hondo, o impaciente por hablar a su hermano, cuya tenacidad admiraba. Buscó sus ojos y los encontró rígidos, flotando como dos lunas en esta insegura atmósfera. Y en el mismo momento le sucedió algo que no parecía venir de su voluntad, sino de fuera: el agua que fluía junto a las ventanas se hizo de repente carnal, como una fruta cortada, y su tumescente suavidad se metió entre ella y Ulrich. Quizás se avergonzó o se odió por ello un poco, pero lo cierto es que empezó a adueñarse de ella un gozo enteramente sensual –no solo lo que se llama un desatarse de los sentidos, sino también, y en propiedad, mucho más, un voluntario y libre desprendimiento de los mismos respecto al mundo–; todavía fue capaz de salir al paso de esta conmoción y hasta ocultarla a los ojos de Ulrich, dando un salto y abandonando el cuarto con la disculpa de haber olvidado hacer lo primero que se le ocurrió.



Arte y libertad en la *Wiener Secession*:

Gustav Klimt, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann

Palabras clave: *Secession, Ver Sacrum, Wiener Werkstätte*, estilización de la vida, ornamento.

En 1897 se funda el movimiento de la *Secession*, cuya revista oficial será *Ver Sacrum*, que se plantea como objetivo la anhelada unificación de las actividades creativas mediante la interacción entre escritores, pintores, arquitectos.

Entre ellos tendrá un importante papel Gustav Klimt: su característico lenguaje, repleto de sensualismo y de una manifiesta tendencia hacia la disolución de la forma clásica, resultará ambiguamente suspendido entre simbolismos y abstracción. Organizado según una planaridad fluidificada por la típica línea ondulante del Art Nouveau, tendrá gran impacto en los ambientes contestatarios de la Viena contemporánea.

En 1898 Olbrich empieza a construir la sede expositiva de la Secesión: es esta una suerte de templo profano, destinado a cobijar los ritos propios del mundo del arte, y que lleva incisas unas significativas palabras: "Al tiempo su arte, al arte su libertad".

De hecho, esta corriente insiste, por un lado, en la liberación de las convenciones que obstaculizan el surgimiento de un arte moderno, mientras que, por otro, en su proceso de resemantización, pretende dotar a la forma de unas vertientes casi místicas.

En Olbrich, además, esta misión de *sacerdote* se cumple totalmente en el proyecto de un conjunto de edificios para la "nueva Atenas" de Darmstadt, presentada como una comunidad de elegidos dedicados al ejercicio de un arte con propiedades soteriológicas: la gran puerta de entrada al Ernst Ludwig Haus se convierte, en efecto, en una auténtica "puerta al paraíso", siendo punto final de un itinerario de iniciación que redime de lo cotidiano y nos introduce en los lugares consagrados a esta nueva religión.

En 1903 Hoffmann funda el *Wiener Werkstätte*, planteando en el ámbito local la recuperación morrisiana de los valores de la artesanía en la producción de muebles y objetos, e introduciendo operativamente la participación de este auténtico laboratorio de las artes en sus mejores proyectos.

Mientras tanto, el reduccionismo geométrico de su arquitectura, en la que se advierte la influencia –pero también la superación– de Mackintosh, va hacia una sensible desmaterialización de las paredes, tratadas como puras pantallas gráficas.

Una nueva definición lineal, inscrita esta vez en un riguroso sistema cartesiano, produce un considerable cambio respecto de la línea-fuerza de sus contemporáneos, asumiendo una virtualidad de firmeza que contrasta con aquella tendencia hacia la autoextinción, intrínseca en los trazados Art Nouveau.

La persistente actitud clasicista (evidente en edificios como el Sanatorio Purkersdorf, 1904-1908, o el mismo Palacio Stoclet, 1905-1911) descartaba el



recurso a formas historicistas, y recurre en cambio a configuraciones simples y elementales como el cuadrado o el rectángulo, que connotaban su arquitectura como algo “incompatible con lo que es provisional”.

Bibliografía

- AA.VV., *Joseph Maria Olbrich, Architecture. Complete reprint of the original plates of 1901-1914*, Butterworth Architecture, Londres, 1988.
- AA.VV., *Klimt, Kokoschka, Schiele. Un sueño vienés (1898-1918)*, Fundación Juan March, Madrid, 1995.
- Fanelli G.; Godoli, E., *La Vienna di Hoffmann architetto della qualità*, Laterza, Roma-Bari, 1981.
- Fanelli, G., *Josef Hoffmann*, Laterza, Roma, 2005.
- Gresleri, G., *Josef Hoffmann*, Zanichelli, Bolonia, 1981 (trad. cast.: *Josef Hoffmann*, G. Gili, México, 1983).
- Latham, I., *Joseph Maria Olbrich*, Academy Editions, Londres, 1980.
- Nebehay, Ch., *Gustav Klimt. From Drawing to Painting*, Abrams, Nueva York, 1994.
- Powell, N., *The Sacred Spring. The Arts in Vienna, 1898-1918*, Studio Vista, Londres, 1974.
- Sekler, E.F., *Josef Hoffmann 1870-1956*, Electa, Milán, 1991.
- Stoos, T.; Doswald, Ch. (ed.), *Gustav Klimt 1862-1918*, Kunsthaus, Zurich, 1992.
- Vergo, P., *Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their Contemporaries*, Phaidon, Londres, 1993.

Joseph Maria Olbrich, BRIEFES, 1893, 1899, 1902

En: Pizza, Antonio; Pla, Maurici. *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, traducción del alemán de Ana Espada, Edicions UPC, Barcelona, 2002, p.65-70.

Carta a Josef Hoffmann (Navidades de 1893)

Querido Señor Hoffmann,

Su amable carta me hizo más alegres estos hermosos días de Navidad. Se preguntará cómo es posible que durante mi ausencia de Viena no le escribiera nada personalmente. Todas las cartas que escribí al “Club de los Siete” iban dirigidas a usted, a pesar de llevar otras direcciones de nuestra querida Viena. Ahora, con más calma, espero poder escribirle algo amable. Estoy en mi derecho de pedir tranquilidad. Todo lo malo y todo lo bueno de una personalidad importante y vieja producen un efecto distinto en un alma sensible. Lo malo parecía vencer a lo bueno, y si no hubiese puesto



tanto entusiasmo y tanta piedad, lo bueno se habría convertido en malo. El paso de los días, junto con las diferentes impresiones, no dan pie a coger la pluma y escribir para contarlos: para ello hacen falta horas libres y tranquilas. Recordar nos lleva a emplear palabras más tiernas de las que emplearía al escribir en presente. Y seguro que a mi regreso ambos pasaremos hermosas horas como las que yo estoy pasando ahora, y usted en Viena. Un gran cambio de lugar el mío, pero ha vencido el espíritu de la santa y antigua Roma.

Desgraciadamente ha sido un desplazamiento a un lugar que no puede ser el medio de expresión para nuestro tiempo, como yo pensaba al principio. Cientos de otras ideas, cientos de otras opiniones invaden aquellos principios básicos en los que nosotros creemos firmemente. Estos principios básicos deben sucumbir. Lo grande y poderoso puede ser bien aprendido en Roma, pero lo más grande de nuestro tiempo no lo encontré fácilmente. No sería inteligente querer encontrar la huella de unos tiempos que cambian tan fácilmente en las escenas de hace 400 años, aunque el espíritu debería animarnos a poner un sello en los valores del pasado, que los convirtiese en productos de la nueva dirección que está tomando el arte. Los grandes maestros tan solo ponían en esas obras admiradas la gran sabiduría de unos tiempos felices. ¡Un artista debería adorar la energía de esta gran sabiduría para poder expresar todo lo que en aquel tiempo estaba adormecido!

Querido Sr. Hoffmann, ¡qué lástima que usted no pueda estar ahora conmigo pisando esta histórica tierra! Qué bien me sentiría si a la sombra azul de los cipreses y los pinos pudiésemos contestar todas esas preguntas que me hago con tanto ahínco. A mí no me basta con decir “¡cómo es esto!” y escuchar cómo suenan las exageradas palabras maravillosas. No me basta con tranquilizar el espíritu inquieto. A lo mejor, querido Sr. Hoffmann, es usted más feliz que yo como sucesor mío en Roma; a lo mejor lo ve usted bien, mientras para mí la decepción ha sido amarga. Encuentro fuera, en la naturaleza, paz y consuelo, tranquilidad bendita y sentimientos alegres. Allí donde nuestra vista encuentra bellas formas y acordes de color profundos y escasos, el corazón se vuelve más débil ante las mentiras y los engaños, lo que llamamos el barroco. Ahí hubiese estado bien, a lo mejor demasiado bien, cuidar el inicio de la construcción, lo que hubiese permitido reconocerla como hija de la actualidad...

Carta a Ludwig Hevesi (escrita después del 5 de noviembre de 1899)

Ilustrísimo Sr. Hevesi,

Le agradezco mucho y de todo corazón el cariño que ha mostrado por mis trabajos, y sobre todo las amables palabras que me dedicó en su visita al Sr. Friedmann. Sus palabras me llenaron de alegría. Tendría que haber visto cuánta correspondencia recibí. Creo que podría preparar una edición de todas estas cartas anónimas en el periódico del domingo. ¡Me llegaron tantas a raíz de sus palabras! La primera llegó el lunes a primera hora... y no solo de Viena, sino de todas partes. ¡Cuánto me he alegrado de tener un amigo tan estupendo en Viena!

Le admiro, apreciado Sr. Hevesi, y me gustaría hacer realidad sus deseos por lo que se refiere al artículo para la revista del museo. Dígame usted mismo, estimado señor, lo que necesita.

Quiero realizar un dibujo mejor para el panteón de la familia Von Klarwill. El dibujo antiguo no expresa mis últimos borradores, y ya fue utilizado por Schroll & Company como viñeta. Este hombre siempre pone mala cara cuando una cosa no sale de él mismo. Para mí será una diversión volver a hacerle el dibujo.

Y ahora sobre el tema Friedmann.



Usted sabe muy bien que la mayoría de los dibujos de *Ver Sacrum* se han convertido en buenos clichés de mis ideas. Le ruego que saque de allí los mejores, y espero que la editorial Gerlach esté también de acuerdo en lo que a la obra se refiere. Le enviaré por escrito a este señor mi petición. Todo esto representará una ventaja para el suplemento de la revista del museo, puesto que la obra saldrá a la luz dentro de 3 o 4 semanas. ¿Podría usted, amable Sr. Hevesi, incluir otros esbozos míos? Me refiero a los que hice a ratos durante mis días en Darmstadt. ¡Se los daría encantado! ¡Por favor, escríbame al respecto!

Y finalmente, ilustrísimo señor, muchas gracias por sus gentiles palabras. Trabajo más contento cuando sé que lo que hago alegra a los demás...

Carta a Ludwig Hevesi (6 de febrero de 1902)

Muy señor mío,

El artículo que le prometí para el 30 de enero no se lo puedo mandar todavía, debido a que mi idea aún se encuentra en “proceso de cristalización”, y podría haberse estropeado. Todas las quejas de los muertos han ido dirigidas a los vivos, y el barullo de las masas se vuelve inevitable cuando el muerto vuelve a despertar. Usted oirá por todas partes lo arriesgadas e inseguras que son todas las locuciones, puesto que se anda a tientas en la oscuridad... Hace ya tiempo que busco una respuesta a esta pregunta, e incluso el gran duque se está ocupando ya de esto. Será para mí un placer informarle a usted primero en cuanto haya terminado mis proyectos. El gran duque y el ministerio protegerán los esfuerzos con más empeño que nunca, lo cual queda corroborado por el hecho de que harán una aportación de 1.000 RM para la exposición de Turín. Mis planes para la exposición han sido resueltos adecuadamente, y Hessen expondrá en tres grandes salas en Turín, junto a mis bocetos pero de forma independiente, esto es, con la asociación de los bávaros y los prusianos. Le podría dar cientos de indicios de los intereses del gran duque, que serían de su interés si mis propuestas fuesen tomadas en serio.

Hasta entonces, que olviden sus “maleducadas” quejas y que canten el final de la colonia. La vergüenza estará de la parte de quienes se quejan. Aguantar conversaciones entre cadáveres es algo realmente bonito, para ello solo hace falta que el cadáver esté muerto.

Usted tendrá que leer algunos artículos como este. Pero por favor, riase de ellos y tómese las cosas a bien, para luego utilizar estos cantos como obertura del manifiesto, que le haré con mucho gusto. En la exposición de Turín, Hessen formará parte por primera vez de una competición internacional, y espero que lo haga bien bajo mi dirección. Le pido un breve período de paciencia. Le saludo con respeto y admiración...



Ciudad historicista contra *Großstadt*

Camillo Sitte

Palabras clave: *Großstadt*, principios artísticos, pintoresquismo, historia, urbanismo, ambiente.

El método analítico desarrollado por Sitte en torno a los temas urbanos se basa, bien en una actitud de deferencia historicista, bien en un acercamiento a la realidad construida de tipo sustancialmente perceptivo; actitud que lleva a una valoración de la *legibilidad* visual del ambiente.

En su opinión, no se puede someter la organización de la ciudad al imperio del tráfico y a su correspondiente formalización, la calle, elementos estos que han conducido al embrutecimiento y degradación de las actuales condiciones de vida.

En cambio, los valores positivos heredados de una época artísticamente más rica focalizan un principio proyectual distinto y prioritario: la plaza y su entorno.

A partir de estas prioridades deberá plantearse un proyecto que enfatice la calidad humana de la vida en las ciudades, siendo incompatible con el dominio de la línea recta y de los esquemas de asentamiento reticulares, frutos negativos de "nuestro siglo matemático".

El aprecio reiterado por la belleza de las urbes del pasado le convenció de la presencia imprescindible del "artista" en las prácticas planificadoras, mientras que, por otro lado, Sitte no renunció jamás a ver la ciudad como parte de una *Gesamtkunstwerk*.

De todos modos, conviene destacar que, a pesar de la reiterada aprobación de los sistemas irregulares de carácter medieval, Sitte aplicará esquemas de tipo barroco en sus intervenciones proyectuales; un barroco de herencia semperiana, centrado en la importancia arquitectónica y simbólica de edificios públicos y plazas.

Bibliografía

AA.VV., *Sitte, Hegemann and the metropolis: modern civic art and international exchanges*, Routledge, Londres, 2009.

Allen Brooks, H., "Jeanneret e Sitte: le prime idee di Le Corbusier sulla costruzione della città", en *Casabella* n. 514, Milán, 1985.

Choay, F., *L'orizzonte del posturbano*, Officina Ed., Roma, 1992.

Collins, G.R.; Collins, Ch.C., *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*, G. Gili, Barcelona, 1980.



Porfyriou, H., "La percepción del espacio en la estética urbana: Camillo Sitte", en AA.VV., *Arturo Soria y el urbanismo de su tiempo 1894-1994*, Fundación Cultural COAM, Madrid, 1996.

Schorchke, C.E., *Viena fin de siglo*, G. Gili, Barcelona, 1981).

Sitte, C., *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grund-Sätzen* (1899) (trad. cast.: *Construcción de ciudades según principios artísticos*, G. Gili, Barcelona, 1980).

Wieczorek, D., *Camillo Sitte et les débuts de l'urbanisme moderne*, Pierre Mardaga ed., Bruselas, 1982 (trad. it.: *Camillo Sitte e gli inizi dell'urbanistica moderna*, Jaca Book, Milán, 1994).

Zucconi, G., *Camillo Sitte e i suoi interpreti*, Franco Angeli, Milán, 1992.

Camillo Sitte, DER STÄDTEBAU NACH SEINEN KÜNSTLERISCHEN GRÜND-SÄZTEN, 1899

En: *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Editorial Canosa, Barcelona, 1926.
Traducción de Emilio Canosa, p. 102-106.

El urbanizador moderno es sumamente pobre en recursos. El rígido alineamiento de las casas y el bloque cúbico de las manzanas es cuanto puede oponer a la riqueza del pasado. Así vemos que se conceden millones al arquitecto para ejecutar resaltes, torres, frontones, cariátides, y en fin, todo lo que contenga su álbum de dibujos, creyendo sin duda que esto es toda la herencia del pasado. No se da un céntimo para disponer columnatas, pórticos, arcos triunfales ni los múltiples motivos que este arte requiere, y hasta se le niega el espacio entre manzanas, pues el aire pertenece a otro, al ingeniero, al higienista... Así es que, uno tras otro, se han suprimido todos los excelentes motivos del urbanismo artístico, llegando a borrarse hasta el recuerdo de ellos. Observamos la gran diferencia existente entre las antiguas plazas –que aún hoy nos encantan– y las monótonas modernas, pero a pesar de ello, encontramos bien que iglesias y monumentos estén colocados en su medio, que las calles, aún las más anchas, afluyan y se crucen rectangularmente y en todas direcciones, y que los edificios no cierren por todos lados su contorno, en el que así no podrán introducirse construcciones monumentales. He aquí porque, aun sintiendo muy vivamente el encanto de estas plazas, no se dan los medios necesarios para su reproducción, no parece sino que hemos olvidado la lógica relación entre efectos y causas.

El urbanizador Baumeister dice en su libro sobre los ensanches: "No es posible formular reglas generales que concreten las circunstancias originarias de los bellos efectos arquitectónicos en las plazas". ¿A qué más pruebas? ¿No constituyen estas reglas generales lo que hace un momento indicábamos? No es necesario, a nada conduciría, escribir un prolijo tratado sobre la historia de este arte. La relación detallada de los preliminares de cuanto ejecutaron los artistas barrocos, llenaría volúmenes... Y si a pesar de ello, un autor de esta talla hace la anterior declaración ¿no es prueba evidente de que procedemos sin lógica? Nadie se preocupa de la urbanización como arte: considérasela solo como problema técnico, y cuando el efecto artístico no responde a nuestras esperanzas, quedamos sorprendidos y perplejos... Pero a pesar de ello, en la próxima empresa se trata todo nuevamente desde el mismo punto de vista, como si fuese un trazado de ferrocarriles en que se hace abstracción del sentimiento. Ni aún en la historia del arte que estudie con más detalle mil asuntos secundarios se le concede un lugar, en tanto que a los trabajos de encuadernadores, fundadores y sastres, se les trata junto a las magníficas



creaciones de Fidias y Miguel Ángel. Solo así se comprende cómo hemos perdido aquí el hilo de la tradición.

Son numerosos los juicios contrarios a las disposiciones modernas, frecuentemente los hallamos citados en diarios y revistas como causas de mal efecto, censurando en cambio rara vez la extraordinaria rigidez de nuestras fachadas. Tiene razón Baumeister cuando dice que con razón nos quejamos del tedio de las calles y del abrumador efecto de masas de las modernas manzanas. Referente al emplazamiento de monumentos, nos limitamos a anotar el disparate, no concretando las causas, pues tenemos por intangible que solo pueden ser situados en el centro de la plaza, sin duda para que pueda verse al hombre célebre hasta por detrás.

Pero no son solo la línea y el ángulo recto la causa de la frialdad de ciertos trazados, pues de esta forma son las disposiciones del Barroco, y no obstante, ¡qué imponentes efectos artísticos han logrado! Una avenida, siempre recta kilómetros y kilómetros, resulta monótona hasta en medio del más hermoso paisaje, y pugna con la naturaleza al querer adaptarse a un terreno desigual. También producen mal efecto las calles cortas, tan frecuentes en las modernas ciudades, y ello procede también de la falta de continuidad de sus fachadas, debida a las frecuentes afluencias de amplias travesías, que no permiten a derecha e izquierda sino bloques aislados, y por ende efecto alguno de conjunto.

Al comparar las antiguas pérgolas con sus imitaciones modernas, lo vemos palmariamente; aquellas –que en detalle nada tienen de arquitectónico– corrían sin interrupción a lo largo de toda una calle, hasta perderse de vista, en forma cerrada alrededor de una plaza o por lo menos en uno de sus lados, y en ello estriba su secreto, pues solamente así puede su sucesión de arcos formar un conjunto capaz de producir buena impresión. En cambio, cuando algún arquitecto, atraído por aquellos hermosos motivos, logra imponerlas –como en torno de la Iglesia Votiva y del Ayuntamiento de Viena– apenas nos recuerdan sus formas originarias, siendo su efecto totalmente opuesto. Cada una de por sí está mejor y más espléndidamente ejecutada que las antiguas, y sin embargo no se alcanza el efecto buscado... ¿a qué se debe?... a que cada parte está solo en contacto con su respectiva masa de edificios, y no permite formarnos un efecto de conjunto las numerosas y amplias travesías que interrumpen su contorno.

Solamente si las pérgolas se enlazaran entre sí por encima de las calles, lograríase dar continuidad a las *loggias*, resultando entonces un conjunto bellísimo lo que ahora queda reducido a núcleos aislados. Por la misma razón no pueden nuestras alineaciones dar esta impresión. En las calles modernas predominan las más veces casas en esquina, serie de bloques aislados, que aun cuando se agrupan en línea curva, dificultan la composición. Estas consideraciones nos llevan a la verdadera esencia del asunto. En la urbanización moderna resulta inversa la relación entre la superficie edificada e inedicada. Antes, el espacio libre era un conjunto cerrado, que se calculaba teniendo siempre como fin lograr efectos de unidad. Hoy parceláanse los solares en figuras regulares cerradas, y a lo que sobra, llamamos calles y plazas. Antes, todos los ángulos oblicuos que pudieran causar impresión desagradable quedaban invisibles dentro de la superficie edificada. Hoy estas irregularidades se llevan a las plazas, pues al trazar los planos de población, siguiere la norma de Baumeister de “que desde el punto de vista arquitectónico, una red de calles debe ante todo asegurar plantas cómodas a las construcciones, resultando por tanto los cruces rectangulares los más ventajosos”. ¿Y dónde está el arquitecto que rehúye un solar irregular? Será sin duda quien no haya pasado de los principios más elementales del trazado de plantas. Precisamente ofrecen estos solares, sin excepción, las más interesantes soluciones, y casi siempre también las mejores, no tan solo porque obligan a un estudio más minucioso del reparto, impidiendo al tiralíneas hacer de las suyas, sino también porque motivan en el interior de la construcción parcelas irregulares, que se prestan casi siempre para toda clase de servicios y habitaciones accesorias –ascensores, escaleras de caracol, cuartos de desahogo, retretes– lo que no es frecuente en disposiciones regulares. Basar la anterior hipótesis en ventajas arquitectónicas es completamente erróneo, y solamente puede ser aceptada por quienes desconocen la composición de edificios. ¿Es posible que toda la hermosura de calles y plazas se sacrifique a tan mezquino engaño?



Otto Wagner

Palabras clave: academia, infraestructuras, *Kultur*, nuevas tecnologías, tradición de las formas, metáforas textiles.

La arquitectura de la tradición académica, “revisitada”, se confronta con la metrópolis. Aunque no exento de esquemas del pasado, evidentes en el uso filtrado de jerarquías figurativas y recursos ornamentales, Otto Wagner adapta sus maneras proyectuales a temáticas de actualidad, inaugurando una fértil discusión sobre las cuestiones de lo “moderno”.

Es decir: las nuevas instancias, las ineludibles diversidades expresivas, los renovados recursos tecnológicos, los materiales disponibles (“Entre los materiales que mayormente influyen en la edificación moderna, el más importante es desde luego el hierro”).

Y, no en vano, Adolf Loos declaró siempre su admiración por el “maestro”, precisamente por su sinceridad y por el empeño demostrado en la lucha contra los historicismos en auge.

Entre sus creaciones, los edificios construidos para las líneas del metro vienés manifiestan una gradual simplificación de los aparatos estilísticos empleados, con una peculiar predisposición hacia un iconismo volumétrico y la “exhibición” de los materiales constructivos, llegando a *representar* el sistema de tráfico como uno de los dispositivos estructuradores de una ciudad moderna.

Por otro lado, la arquitectura contemporánea, para el autor, es connatural a la condición metropolitana del aglomerado urbano: “La más moderna de las cosas modernas, en arquitectura, es siempre la metrópoli”.

Y en el proyecto para Viena, Wagner se ocupará de establecer sistemas de control de los procesos de crecimiento de la ciudad: mediante el privilegio asignado a las nuevas necesidades residenciales y el trazado de un esquema ortogonal de desarrollo basado en las directrices rectilíneas del tráfico, el arquitecto logra una definición urbana destacadamente antisittiana y antiromántica: “Querer introducir la tradición, el sentimiento, lo pintoresco en la base de la vivienda moderna es, según nuestra mentalidad moderna, simplemente de mal gusto.”

El tema de la casa de alquiler, planteado en sus últimos proyectos, comporta el definitivo “desclasamiento” de la arquitectura monumental hacia cuestiones más prosaicas, y hacia un fenómeno paralelo de reduccionismo expresivo.

Se introducen, así, aspectos de estilización formal y de serialidad constructiva; además, se reconoce en esta tipología, reproducibile de manera ilimitada, una forma eficaz y moderna de “hacer ciudad”.



Bibliografía

Bernabei, G., *O. Wagner*, G. Gili, Barcelona, 1985.

Fanelli, G., *El Principio del revestimiento: prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*, Akal, Madrid, 1999.

Giusti Baculo, A., *Otto Wagner. Dall'architettura di stile allo stile utile*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1970.

Geretsegger-Pointner, *Otto Wagner 1841-1918*, Residenz Verlag, Salzburgo y Viena, 1983 (trad. it.: *Otto Wagner. Architetto imperiale della città di Vienna*, Il Saggiatore, Milán, 1985).

Horvat Pintaric, V., *Vienna 1900. The architecture of Otto Wagner*, Studio Editions, Londres, 1989.

Mallgrave, H.Fr. (ed.), *Otto Wagner: reflections on the raiment of modernity*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Mónica, 1993.

Mallgrave, H.Fr., *Otto Wagner*, Electa, Milán, 2010.

Werner, O., *Wagner, Loos e l'evoluzione dell'architettura moderna*, Skira, Milán, 2004.

Trevisiol, R., *Otto Wagner*, Laterza, Bari, 1990.

Wagner, O., *Modern Architektur* (1895); *Die Groszstadt* (1911) (trad. cast.: *La arquitectura de nuestro tiempo*, El Croquis ed., Madrid, 1993).

Otto Wagner, DIE KUNST IM GEWERBE, 1900

En: "Arte y artesanía". Pizza, Antonio; Pla, Maurici. *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, traducción a cargo de Marisa García Vergara, Edicions UPC, Barcelona, 2002, p.73-76.

Es verdaderamente agradable lanzar de vez en cuando una mirada a las tendencias artísticas de los últimos tiempos.

Aquello que hace dos años nadie habría creído posible, o incluso hace un año, hoy se ha convertido en realidad. Se han barrido los últimos residuos de la producción de imitación y las obras de arte se han convertido en lo que fueron en cada época: creaciones nuevas, concebidas por verdaderos artistas. Se ha prestado atención a la sensibilidad moderna y el arte comienza a revelar finalmente, como un espejo límpido, nuestra verdadera imagen.

Todos los artistas de los siglos pasados han representado siempre su tiempo, su época; es, pues, legítima nuestra satisfacción al ver que esto sucede también hoy. Si en el siglo pasado no sucedió lo mismo, el motivo fue que el arte se confió a la arqueología y la ciencia, que le han impedido expresarse plenamente y renacer.

No se trata de que el artista deba despreciar estas disciplinas, sino que ellas están en segundo plano y así deben siempre permanecer por el bien del arte.

Desde que han aparecido las nuevas tendencias, la mayoría las sigue con creciente interés, así da casi la sensación de haber despertado de su larga agonía artística.



Se verifica un fenómeno que no tiene comparación en la historia del arte, y que se ha dado en un tiempo relativamente breve, si se piensa que cambios similares en el pasado exigían décadas e incluso siglos. El cuadro que se nos presenta hoy ha cambiado completamente. Todos los verdaderos artistas han contribuido a este cambio, y en nuestro país podría ser todavía más rápido y radical que en otros. Pero no son muchos los artistas que, habiendo comprendido su alta misión, a pesar de las injurias y humillaciones sufridas, han permanecido fieles a las propias convicciones y han perseverado en la lucha, hasta salir vencederos. Y, así, esta pequeña escuadrilla de artistas puede hoy considerarse, sin presunción, como la vanguardia del arte moderno.

Desgraciadamente, y en razón de las condiciones políticas y sociales, esta afirmación no es muy compartida, porque el poder adquisitivo del público es limitado y los grandes encargos que podrían sobre todo confirmar cuanto se ha dicho, faltan casi por completo.

Sin embargo, los artistas son capaces de corresponder con reconocida satisfacción al interés de la mayoría respecto a su obra; cuando se ofrece una obra de arte moderna, no faltan personas que se detienen a contemplarla, a apreciarla y a comprar. Un ejemplo elocuente son las exposiciones. La exposición de invierno del Real Imperial Museo de Arte e Industria ha recibido el número más alto de visitantes de su historia. Es, por lo tanto, un grave error o una deformación premeditada comparar este nacimiento del arte con un moda o considerar el interés de la gente por las nuevas formas del arte como una simple curiosidad.

Hace un año Segantini escribía: “El arte que deja indiferente al espectador no tiene derecho a existir”. Estas palabras son muy indicadas para adornar la base de los monumentos que son erigidos para honrar a los grandes maestros.

El cambio del que estamos hablando ha sido naturalmente más sensible en aquel sector del arte que nos es más cercano, es decir, en el campo de la artesanía.

Los esfuerzos realizados un poco por todas partes por resucitar el artesanado han sido notables y, sin embargo, se comete el error de querer reunir dos actividades, la artística y la artesanal, que por el contrario, no pueden coexistir.

El artista, como representante del arte, solo conoce a este y sus propios ideales, mientras que el artesano piensa únicamente en la obtención económica. Por lo tanto, son dos conceptos que no pueden conciliarse. Antes los “artesanos” tenían en el arte un justo y favorable apoyo y recurriendo a un artista, incluso decadente, del que tenían necesidad para producir sus obras, creían ya haber hecho demasiado. Pero tras haber cumplido las tareas con la ayuda del artista, comenzaban a pretender para sí mismos la aureola de artistas y se enfurecían si no recibían algo que tuviese semejanza con un reconocimiento. No han reconocido jamás este estado de las cosas, y todavía hoy creen a duras penas que todo aquello verdaderamente bueno que se ha hecho, y bien hecho, en el campo de la artesanía es obra de artistas.

Es obvio que tales despropósitos, que por desgracia ni siquiera el público de hoy reconoce suficientemente, deben ser subsanados para hacer posible una auténtica mejora del nivel artesanal.

Para llevar el arte al nivel que le compete, será, pues, necesario que se tomen medidas decisivas y se concedan notables providencias de orden financiero, porque gracias a una clara y sabia política se promueve una cosa tan importante para la prosperidad del estado.

Para poner un ejemplo concreto, no es ciertamente posible organizar una exposición nacional de artesanía, como se ha hecho, en un ambiente totalmente inconveniente, o insertar muebles entre los expositores de una de estas manifestaciones, mientras el verdadero creador de formas, el artista, se pone en el apéndice del catálogo de la exposición, solo para mencionarlo, o bien, hacer figurar entre los objetos expuestos una serie descarada de imitaciones o cosas que revelan una absoluta falta de buen gusto: las obras expuestas deben, en cambio, ser auténticas obras de arte.



Solo a través del arte, solo promoviendo y reconociendo los valores del arte, será posible insuflar en el artesanado un soplo vital, promoviendo así la prosperidad y vitalidad del estado.

Un espléndido ejemplo de cómo todo esto se puede realizar fácilmente es la iniciativa promovida por su alteza real el Gran Duque de Hessen, con su colonia de artistas en Darmstadt. Apenas seis meses después de su anuncio, ha traído al país un elevado número de encargos y, por lo tanto, de trabajo.

El Real Imperial Museo del Arte y la Industrial, con la escuela anexa que precisamente se llama Real Imperial Instituto para el Arte en la Artesanía, al que se ha confiado esta tarea en Austria, buscará, y es de esperar que lo haga, alcanzar esta meta más bien lejana con decisión y constancia, descartando las cosas decadentes y promoviendo todas las iniciativas que pueden asegurarle por largo tiempo el papel de guía. Entonces, también las exposiciones anuales tendrán cada vez más éxito, y se podrá finalmente constatar que el aumento de visitantes, ya notable, dependerá del creciente interés del público, pero también, y sobre todo, del valor artístico de las obras expuestas.

El período de transición en el que nos encontramos deja aparecer algunas incertidumbres y suscita algunas reservas, reclamando un juicio indulgente. Pero si en el futuro, como es de esperar, se da la palabra solo a los artistas, se podrá valorar claramente si los objetos expuestos son fracasos o éxitos, si sus precios corresponden a su valor, si el expositor tiene la posibilidad de venderlos, si ha tenido en cuenta los elementos esenciales, si tras haber empezado mal puede corregir el tiro en sus obras siguientes, si un expositor se ha dejado llevar por un entusiasmo excesivo, si este o aquel trabajo son falsificaciones, si la organización de la muestra es buena, es meritoria, etc.

Pero estamos todavía muy lejos de aquello que el Real Instituto para el Arte en la Artesanía debería ser: un lugar donde todo adicto a la artesanía pueda encontrar todo lo que le sirva para su profesión. El primer paso, sin embargo, ha sido dado.

Otto Wagner, DIE GROßSTADT, 1910

En: "Metrópolis". Pizza, Antonio; Pla, Maurici. *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, traducción a cargo de Marisa García Vergara, Edicions UPC, Barcelona, 2002, p.79-82.

La imagen urbana

Las consideraciones que haré no se refieren a una ciudad en particular sino a la Großstadt en general, en tanto es precisamente esta la que ha llevado al primer plano el problema de la expansión futura y de la reglamentación del estado actual. Los conceptos expresados aquí no representan ni el radicalismo de la vanguardia ni los lamentos de los historiadores cuando enfrentan problemas urbanos, sino que parten del concepto de que la solución del problema consiste más bien en alcanzar el fin general, y que en las tentativas de alcanzar este fin todo lo que hace debe ser consagrado por el arte.

Dado que nuestro modelo de vida, nuestro "hacer y dejar hacer", nuestras conquistas tecnológicas y científicas, son hoy muy diferentes de las de hace miles de años e incluso de aquellas mucho más recientes, y han estado y estarán siempre en continua transformación, el arte debe expresar también en nuestro tiempo esta situación.

El arte, en síntesis, debe adaptar el ambiente urbano al hombre que en este momento preciso lo habita. Ciertos bellos eslóganes, como "arte nacional", "integración en el ambiente urbano", "dimensión humana de la ciudad", con el significado con que normalmente los pronuncian gente que conoce y juzga el arte solo por medio de



los manuales, no son más que palabras a las que estas personas se aferran porque no saben cómo afrontar concretamente los problemas formulados por la construcción de la ciudad.

El verdadero arquitecto sabe distinguir y juzgar entre lo que es bello, lo que es viejo y lo que solo es viejo, y no piensa ni en una irreflexiva destrucción de lo viejo ni en copiar lo que ya existe, y menos aún en el lamentablemente tan de moda “adorno” de una ciudad: le es extraño cualquier desenfreno arquitectónico.

Nuestro modo de ser democráticos, que reúne a las mayorías al grito de “casas sanas a bajo costo” y con la imposición de un modo de vivir económico, tiene como consecuencia lógica la uniformidad de las viviendas. Esta uniformidad será, pues, una característica de la futura organización urbana.

Un apartamento individual, con igual superficie y volumen, es más barato en edificios de muchos pisos que en edificios de pocos pisos, en lo que respecta al costo de producción y al precio de alquiler. En efecto, el costo del suelo, los cimientos y el techo son calculados una sola vez. Además, dado que el proverbio “el tiempo es dinero” vale hoy más que nunca, se puede prever razonablemente un aumento de pisos en la edificación residencial y comercial del centro urbano hasta los siete u ocho pisos, e incluso hasta el rascacielos, o hasta donde lo permita el ayuntamiento.

El número de los edificios de viviendas superará ampliamente al de edificios públicos en toda *Großstadt*. Su yuxtaposición generará áreas delimitadas por largas calles uniformes. El arte de nuestro tiempo ha transformado esta uniformidad en monumentalidad, con la adopción de largas calles, y sabe utilizar plenamente desde el punto de vista artístico este motivo con felices interrupciones. No cabe ninguna duda de que, cuando el arte interviene correctamente en tales casos, el resultado no es nunca una “ciudad hecha con molde”. Esto sucede solo cuando se impide que el arte intervenga. La uniformidad que obedece a motivos de orden económico trae desgraciadamente como consecuencia una deplorable competición recíproca en la decoración exterior de estas construcciones, con elementos inoportunos como molduras, torres, tímpanos, pilastras y otros ornamentos. Es ausplicable que la amplitud de las calles modernas atenúe de algún modo el efecto de estas pomposas ridiculeces.

Pero otro tanto injustificadas y artísticamente reprobables son las curvas viarias, deliberadas y sin motivación, los trazados irregulares de plazas, de calles, etc., para obtener un pretendido y pintoresco tejido vial. Cada *Großstadt* tendrá naturalmente un cierto número de calles no rectas y con irregularidades; pero se pueden aceptar, desde el punto de vista artístico, solo cuando estén motivadas por condiciones de circulación de tráfico preexistentes, por la situación del terreno, etc. La imagen representativa de una ciudad se obtiene ya sea resaltando las bellezas existentes, ya sea creando nuevas.

Lo que más influye en la imagen de una ciudad es su “fisonomía”. Esta tiene la difícil tarea de provocar la primera impresión, que ha de ser lo más favorable posible. Tal impresión depende a su vez de la “mímica” de la fisonomía urbana, en este caso de la vida palpitante del ambiente urbano. Para la primera impresión de una *Großstadt* es determinante el hecho de que las personas que la visitan, y por lo tanto también los extranjeros –porque para ellos vale especialmente el discurso–, carecen normalmente de conocimientos de arte. Así pues, el arte deberá apuntar sobre todo hacia aquello que pueda provocar una impresión favorable segura, deberá suscitar el interés deseado y el placer de la mayoría. La industria, el comercio, la moda, el gusto, el confort, el lujo, etc., son para el arte medios expresivos constantes. Parece así lógico encaminar a través de ellos el interés de la mayoría hacia el arte, a fin de que incluso las obras artísticas puedan ser favorablemente acogidas por la gente. La cadena interrumpida por una calle radial bordeada de elegantes comercios (donde se muestran los productos artísticos del país y de la ciudad), recorrida apresuradamente por la multitud, otras calles aptas para los paseos comunes y que satisfacen a los paseantes por la posibilidad de medirse recíprocamente y de curiosear el lujo en función de su propio



bolsillo, un cierto número de restaurantes finos y elegantes que concilian la satisfacción física y la quietud, plazas en las que se ofrecen sorprendentemente al espectador arquitecturas y monumentos de notable nivel artístico, y tantas otras cosas: son estos elementos en primer lugar los que dan a la ciudad una fisonomía acogedora. Si se agregan los mejores medios de transporte, una limpieza perfecta de las calles, un alojamiento dotado de todo confort y que tenga en cuenta las diversas posiciones sociales, se tiene un panorama casi completo de las condiciones fundamentales para provocar una impresión favorable de la *Grossstadt* a la comunidad indiferente al arte. Cuando se trate de decidir sobre todo esto, sobre qué cosa es más o menos buena, siempre será decisiva la cuestión estética y, por lo tanto, artística. Solo esta permite satisfacer tanto a los ciudadanos como a los extranjeros a través de la primera impresión. Preparados ambos de este modo, iniciarán con mejor humor y con menos hipocresía artística el “torturante paseo” hacia las bellezas existentes y hacia los silos artísticos de la *Großstadt*.

Cuanto más responde una *Großstadt* a su objetivo, mayor es el confort que ofrece y, cuanto más se le da al arte la palabra, más bella es. Su aspecto agradable, su esmerada limpieza son componentes esenciales del arte urbanístico. La administración pública debe tenerlos en cuenta.

Hoy, en cambio, se excluye casi totalmente la posibilidad de que el arte influya en el desarrollo de la *Großstadt* y, por lo tanto, en su conformación futura. La causa principal de este fenómeno no es de orden económico, sino que depende más bien de la indiferencia total de la comunidad respecto a la creación artística. Durante milenios, la multitud ha estado habituada a dejar a los señores la solución de los problemas urbanísticos e ignora que ahora en su lugar están los ayuntamientos libres. Ignora que es tarea de estos últimos favorecer la necesaria comprensión del arte.

En la extrema periferia de la *Großstadt* hay deslindes de terrenos, caminos de campo, lechos de ríos, diferencias de nivel, árboles y hasta cúmulos de estiércol; estas cosas dan origen a una diseminación espontánea de construcciones simples que, sin embargo, condicionan de modo determinante los trazados de calles, de plazas, etc., necesarios en el futuro. Así, la imagen definitiva de la ciudad es el resultado de los elementos rústicos accidentales citados antes. Ciertamente no es lícito asumir estos elementos como fundamento de la conformación artística de una *Großstadt*. Dado que ¿dónde acabaría entonces la imagen de la ciudad que se espera y a la que se tiende?, ¿dónde estarían localizados los edificios públicos, los espacios verdes, las vistas?, ¿cómo se lograría asegurar las comunicaciones de tráfico óptimas, trazados rectilíneos, funcional y económicamente convenientes para la futura edificación urbana? y, finalmente, ¿cómo orientar la expansión de la *Großstadt*? Todas estas son cosas de las que no se puede prescindir.

De estas premisas se puede concluir que el desarrollo de la *Großstadt* no debe ser dejado al azar, sino que debe estar basado en criterios bien meditados. Se podría considerar como objetivo principal de este texto la indicación precisa de tales principios fundamentales y el modo de ponerlos en práctica.

Pienso que la mayor parte de los hombres prefiere vivir en una *Großstadt* antes que en una pequeña ciudad o en el campo. Una gran parte de los habitantes de la *Großstadt* está obligada por su profesión a vivir en ella. Los motivos de este fenómeno pueden ser: el salario, la posición social, el confort, el lujo, la baja mortalidad, el tener a disposición todas las ayudas espirituales y materiales, el pasatiempo en el buen sentido y en el menos bueno, y, finalmente, el arte. Se ha de tener en cuenta, además, que la mayor parte de los mecanismos que están en el origen del desarrollo de las *Großstädte* se completan recíprocamente.

La economía nacional tiene estrecha relación con todo esto. No debe, pues, resultar sorprendente que las autoridades ciudadanas promuevan el desarrollo de las *Großstädte*. Es normal que favorezcan el flujo de inmigrantes internos y de extranjeros.



En busca del origen

Karl Kraus

Palabras clave: aforismo, origen, límites del lenguaje, crítica radical, sarcasmo.

En la sociedad vienesa de fin de siglo, ahíta de presagios de muerte, de signos de decadencia, y dominada por la vacuidad de los contenidos culturales, la cruzada interminable de un “periodista” que quiere liberar a los hechos de las palabras que los corrompen, en busca de un *origen* que restituya un sentido al lenguaje, logra solo preanunciar el fantasma de la catástrofe y legitimar la necesaria defensa *ética*: “[...] será necesario mostrar a los ojos de todos algo de cuanto sucede en esta estación experimental austríaca del fin del mundo.”

El gesto krausiano es sin duda moral; su proyecto es el de una reconstitución de las formas de vida proclive a la recuperación de virtudes y valores, por más que la lucidez intelectual de la que está dotado le preanuncie la inviabilidad de semejante tentativa. Se temple así su fuerza invectiva con un subjetivismo melancólico, acorde a una visión catastrofista sobre las posibilidades de futuro.

La “palabra” usada por Kraus es realmente la *última* palabra pronunciable antes del apocalipsis y de la barbarie de la Primera Guerra Mundial y del nazismo. Su batalla, aureolada por un indeleble aristocraticismo conservador, no está tan lejos del potente nihilismo de Hofmannsthal; con todo, persiste, subyacente a cualquier acción destructiva contra el sentido común y los prejuicios dominantes, una fe insoslayable en el poder semántico de una aserción “originaria”.

Kraus es una figura de confín: último baluarte, obstinadamente defendido, ante la descomposición de un universo lingüístico ya en fase agónica.

Bibliografía

García Alonso, R., *Ensayos sobre literatura filosófica. G. Simmel, R. Musil, R.M. Rilke, K. Kraus, W. Benjamin y J. Roth*, Siglo Veintiuno de España Ed., SA, Madrid, 1995.

Janik, A.; Toulmin, St., *La Viena de Wittgenstein*, Ed. Taurus, Madrid, 1987.

Kraus, K., *Sprüche und Widersprüche* (1909); *Pro Domo et Mundo* (1912); *Nachts* (1918)” (trad. cast.: *La Antorcha. Selección de artículos de Die Fackel*, El Acatilado, Barcelona, 2011).

Marizzi, B.; Muñoz, J., *Karl Kraus y su época*, Ed. Trotta, Madrid, 1998.

Safran, Y., “La curvatura de la espina dorsal: Kraus, Loos y Wittgenstein” en AA.VV., *Adolf Loos*, Stylos, Barcelona, 1989.

Santana, S., *El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de fin de siglo*, El Acatilado, Barcelona, 2010.

Timms, E., *K. El satirismo apocalíptico de K. Kraus. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*, Ed. Visor, Madrid, 1990.



Karl Kraus, IN DER GROßEN ZEIT, 1914

En: "En esta gran época". Pizza, Antonio; Pla, Maurici. *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, traducido del francés por Jordinho Terré Edicions UPC, Barcelona, 2002, p.83-90.

En esta gran época que he conocido cuando todavía estaba en pañales, que se volverá de nuevo pequeña si aún le queda un poco de tiempo, y que, puesto que semejante metamorfosis es imposible en el dominio del crecimiento orgánico, preferimos definir como una época sobrevalorada y en verdad difícil; en esta época cuando sucede precisamente lo que no se puede imaginar y debe necesariamente suceder lo inimaginable (podría ser, por lo demás, que no sucediera); en esta época en la que habría que partirse de risa con la sola idea de que pudiera volverse seria, que, asombrada por lo que tiene de trágica, intenta divertirse y, sorprendiéndose a sí misma en flagrante delito, ya no encuentra sus palabras; en esta época ruidosa que resuena con la espantosa sinfonía de las acciones que alimentan críticas y de las críticas que suscitan acciones; en semejante época, no esperéis de mí ninguna declaración personal, ninguna, salvo la que evite que se interprete mal mi silencio. Se encuentra demasiado profundamente arraigado en mí ese respeto por lo que tiene de inmutable el lenguaje subordinado siempre a la desdicha. En las regiones desérticas de la imaginación, en las que el hombre muere de hambre espiritual sin que su alma haya apenas experimentado esta hambre, en las que su pluma se moja en sangre y las espadas en tinta, es necesario llevar a cabo lo que nadie ha pensado, pero lo que uno se ha resignado a pensar es indecible.

No esperéis de mí ninguna declaración personal. No sería, además, capaz de decir cosas nuevas: en la habitación del que escribe hay tanto alboroto y no se trata ahora de determinar quién lo produce, si niños, animales o solo morteros. Cualquiera que apruebe las acciones, ultraja la palabra y la acción, y se vuelve doblemente detestable. Esta especie de oficio siempre existe. Los que actualmente nada tienen que decir porque los hechos tienen la palabra, continúan hablando. ¡Que el que tenga algo que decir se levante y calle! Me resulta asimismo imposible recurrir a discursos antiguos mientras sigan produciéndose acciones nuevas para nosotros y de las que los espectadores se creían incapaces. Mis palabras han sabido sobrevolar el ruido de los rotativos, y si no pudieron obligarlos al silencio, eso nada prueba contra mis palabras. Tampoco lo consiguió la máquina más poderosa, y el oído que percibe las trompetas del juicio final no se vuelve sordo, sin embargo, al sonido de las trompetas de la actualidad. La suciedad de la vida no se ha petrificado de horror, la tinta de imprenta no ha empalidecido en absoluto ante tanta sangre. Al contrario, la inmensa garganta se tragó las numerosas espadas y solo hemos visto la garganta abierta y hemos medido toda grandeza con la vara de medir de esta garganta. Y es oro y no hierro lo que cayó de los altares al piso principal de la ópera, lanzarle bombas sirvió de música y quince mil prisioneros aportaron los títulos de una edición especial a la que dio lectura una criada para que se solicitase un libretista. Para mí, que soy insaciable, que reclamo cada vez más víctimas, el límite trazado por el destino todavía no ha sido alcanzado.

Para mí, la guerra no es una verdadera guerra más que a partir del momento en que únicamente se envía a ella a los inútiles. Si no, mi paz no encuentra reposo, secretamente me preparo para la gran época e imagino algo que solo yo puedo decir al buen Dios, pero no a nuestro querido estado que no me permite decirle que se muestra demasiado tolerante. Porque si no piensa de momento estrangular lo que se llama libertad de prensa, que solo apunta a ciertos blancos, nunca ya se le ocurrirá la idea y si yo se la sugiriera ahora, no la entendería, y la única víctima sería mi propio texto. En consecuencia, es preciso que aguarde, aunque sea el único austríaco que no entiende de esperas y prefiere que el fin del mundo sea sustituido por un modesto auto de fe.



La idea que quiero comunicar a los que detentan el poder es solo una de mis ideas fijas. Pero es gracias a ciertas ideas fijas que todavía es posible establecer un balance vacilante, ya sea el de un estado o el de un mundo civilizado. No puede darse crédito a un general que evoque la importancia de los pantanos hasta que Europa entera no se convierta en una zona de pantanos. De los campos de maniobras, solo veo las ciénagas, y de estas ciénagas, no veo más que la superficie y no el fondo. De una situación, solo veo la apariencia, y de esta misma apariencia, solo los contornos. Y, en ocasiones, incluso una sola entonación me basta, o la visión que yo imagino. No ha de haber reparos, por una sola vez, en seguirme por la superficie de este mundo hundido en sus problemas, que no fue creado más que en el instante en que adquirió su forma, que gira alrededor de su eje y quisiera que el sol girase en torno suyo.

Por encima de semejante sublime cartel, del poema que inauguró esta época tan activa, del único poema que esta época haya sido capaz de producir hasta el presente, por encima del más humano de los carteles que la calle haya sido capaz de imponer a nuestra mirada, cuelga la cabeza de un cómico de variedades de tamaño más grande que el natural. [...] Como no soy ni un hombre político ni su hermanastro el esteta, no se me ocurrirá negar la necesidad de todo lo que puede suceder, ni lamentarme que los hombres no sepan morir de belleza. Sé a ciencia cierta que es legítimo bombardear catedrales si los hombres se sirven de ellas como cuarteles militares. No hay escándalo en el mundo, dice Hamlet. Salvo que se abra un abismo infernal al preguntarse cuándo comenzará, en fin, la época más grandiosa de la guerra: ¡la de la guerra de las catedrales contra los hombres! Sé perfectamente que a veces es necesario transformar los mercados en campos de batalla para que estos puedan volver a convertirse en mercados. Pero un día, ¡triste día!, todo se vuelve más claro, y uno se pregunta si es verdaderamente justo seguir tan resueltamente el camino que nos aleja de Dios. Y si el eterno misterio de donde procede el hombre y aquel hacia el que va no encierran secretos comerciales que procuran al hombre una superioridad sobre el hombre y sobre aquel que lo creó. El que quiere aumentar sus posesiones y el que se contenta con defenderlas, viven ambos prisioneros de lo que poseen, nunca se elevan por encima de todo esto. Uno lo confiesa, el otro lo explica. ¿No nos vemos acaso sobrecogidos de inquietud ante lo que podría situarse por encima de nuestras pertenencias, cuando se asiste sin reaccionar al sacrificio de seres humanos y, parapetados tras un lenguaje excelsamente espiritual, mientras resuenan los últimos compases de una música embriagadora, entre las legiones terrestres y celestes, retumba esta declaración: “¡Ahora será necesario que el viajante de comercio saque constantemente sus antenas para tantear a la clientela!”?

Tal clientela es la humanidad. Detrás de las banderas y las llamas, detrás de los héroes y los cómplices, detrás de todas las patrias, se ha erigido el altar ante el cual la ciencia devota se frota las manos: ¡Dios creó al consumidor! Dios no creó al consumidor para que fuese feliz en la tierra, sino para algo todavía más noble: para la felicidad terrestre del vendedor, porque el consumidor fue creado desnudo y solo cuando vendió sus vestidos se convirtió en un vendedor. Desde un punto de vista filosófico, no se puede negar el hecho de que haya que comer para vivir, incluso si el carácter público de esta función manifiesta, ante todo, una falta absoluta de pudor. La cultura consiste en este acuerdo tácito que reprime los medios que permiten vivir por debajo de los fines de la vida. La civilización, en cambio, consiste en la subordinación de las finalidades de la vida a los medios que permiten vivir. El progreso se encuentra al servicio de este ideal y le procura sus armas. El progreso vive para comer y nos enseña en algunas ocasiones que está dispuesto a morir para poder comer. Soporta mil tormentos para que la vida le sea grata. Recurre al *pathos* para formular sus hipótesis.

Desde hace tiempo ya, la más absoluta sumisión al progreso implica que la necesidad se acomode a la oferta, que comamos para que el otro se harte y que, además, el vendedor ambulante interrumpa el curso de nuestros pensamientos para venir a proponernos aquello



de lo que no tenemos ninguna necesidad. El progreso, bajo cuyo paso la hierba se pone de luto y el bosque se vuelve papel, ha subordinado las razones para vivir a los medios que permiten vivir, convirtiéndonos en los tornillos auxiliares de nuestras propias herramientas. El diente de la época está cariado, porque, cuando todavía estaba sano, se presentó la mano que se gana su vida para realizar los empastes. Allí donde se reunieron todas las fuerzas para limar las asperezas de la vida, ya nada queda que necesite tales deferencias. La individualidad puede vivir en esas regiones, pero le es imposible nacer. Con sus deseos neuróticos, podrá aún presentarse en un ambiente en que la comodidad y el progreso hacen desfilar autómatas sin rostro, que pasan de largo sin el menor saludo. Pero, como árbitro de los valores naturales, hará otras elecciones. Y ciertamente no en favor de lo que aquí es solo término medio y salvó su vida intelectual para que sirviera a la promoción de sus mercancías, se abandonó al romanticismo de los alimentos y puso el arte al servicio de los comerciantes. La elección decisiva se hará entre la fuerza del alma y las fuerzas del caballo. Este tipo de actividad no permite a ninguna raza encontrarse sin debilitarse, como máximo encontrará cierto placer. La tiranía de las necesidades vitales concede a sus esclavos tres libertades: la opinión merced al espíritu, la diversión merced al arte y el libertinaje merced al amor. Deberían estar en perpetuo movimiento. Porque la civilización vive, a fin de cuentas, de la cultura. Si la espantosa voz que, en estos últimos tiempos, se permite berrear más fuerte que aquellos que mandan, si, en su lenguaje alucinante e importuno, exhorta al viajero de comercio a desplegar sus antenas y a palpar a su clientela en medio de las nubes de pólvora de los cañonazos, si, en vistas de lo inaudito que pasa, se impone heroicamente reclamar campos de batalla para las hienas, es porque debe adoptar ese aire de desoladora lealtad con que el espíritu de su tiempo se ríe en las narices de sus mártires. Sea que nos sacrifiquemos por el producto manufacturado, consumimos y vivimos de tal modo que el medio engulle su fin. [...]

La superficie resiste bien y se pega a la raíz. Desde que la humanidad se sometió a la economía, ya no le queda más que la libertad de la enemistad, y si el progreso ha afilado sus armas, él le suministra también la más asesina de todas, un arma que, más allá de su sagrada necesidad, le arrebató la preocupación última de su salvación terrestre: la prensa. El progreso, que hace uso también de la lógica, responde que la prensa es simplemente un gremio entre otros, que vive de una necesidad muy real. Si eso es tan cierto como exacto y si la prensa no es más que una imitación de la vida, sé perfectamente de qué se trata, porque sé lo que es la vida. Pero hete aquí que una mañana oscura descubro que, con toda evidencia, la vida no es una copia de la prensa. Si he aprendido a menospreciar la vida en los tiempos dominados por el progreso, es probable que haya sobrevalorado la prensa. ¿Qué es entonces? ¿Un simple mensajero? ¿Quién acude a importunarnos con sus opiniones? ¿Quién nos atormenta con sus impresiones? ¿Quién nos presenta sus interpretaciones al mismo tiempo que los hechos?

¿Quién nos tortura hasta la muerte proporcionándonos sus detalles sobre narraciones que relatan atmósferas, o sus observaciones sobre detalles de los detalles que ha percibido, y que no deja de repetir esas mismas cosas? ¿Quién arrastra tras sí un cortejo de personalidades importantes, informadas, enteradas, iniciadas, que acreditan lo que afirma, que lo aprueban, descomunales parásitos de lo superfluo? La prensa, ¿es un mensajero? ¡No, es el acontecimiento mismo! ¿Un discurso? ¡No, la vida misma! [...] Desde este punto de vista, admito gustosamente haber sobrevalorado a la prensa durante toda mi vida. No es un recadero —¿un recadero podría pedir y recibir tanto?—: ¡es el acontecimiento mismo! Una vez más, el instrumento ha sido más fuerte que nosotros. Hemos colocado al individuo encargado de dar la alarma en caso de incendio y cuyo papel en el estado debería ser completamente subalterno, por encima del incendio, por encima de la casa, por encima del acontecimiento y por encima de nuestra imaginación. Pero como Cleopatra, curiosos y decepcionados, deberíamos flagelar al mensajero por el mensaje



que aporta. A ese mensajero que, anunciándole un detestado matrimonio, engalana su discurso, ella lo considera el responsable de semejante unión.

“Vierte tus abundantes noticias en mis oídos que, desde hace demasiado tiempo, están faltos de ellas... ¡Que te postre la peor de las enfermedades! ¿Qué decís? ¡Fuera de aquí, desgraciado! ¡O jugaré con tus ojos como si fueran pelotas, te arrancaré los cabellos, te haré azotar con látigos de alambre, revolcar en sal y cocer en hirviente salmuera!”

(Ella le golpea). “Graciosa princesa, yo traigo, es cierto, las noticias de la boda, pero no he sido yo quien la he contraído”. Por lo que se refiere al reportero, es él quien concierta el matrimonio, prende fuego a la casa y da realidad a las atrocidades que inventa. Años de práctica le permitieron arrastrar a la humanidad a ese nivel de absoluta falta de imaginación que la vuelve idónea para desencadenar una guerra de exterminio contra sí misma. Como le ha ahorrado –gracias a la rapidez de sus aparatos– todas las asociaciones de experiencias vividas con sus prolongaciones mentales, puede inocularle el indispensable desprecio de la muerte que la empujará a entregarse a todos los combates. Dispone del reflejo de las aptitudes heroicas y su perverso lenguaje acicala una existencia pervertida como si la eternidad hubiera reservado su gran apoteosis para los tiempos en que vive el reportero.

¿Acaso dudan los hombres qué vida es esa cuya expresión son los periódicos? ¿Una vida que, desde hace tiempo, no es ya sino lo que los periódicos expresan? ¿Es posible siquiera imaginar hasta qué punto medio siglo de asesinatos perpetrados contra el espíritu, de pillajes contra todo lo que hay de noble, de ultrajes a la santidad, debe atribuirse a esta inteligencia que se ha ejercido con toda libertad?

¿Se sabe cuántos bienes vitales ha tenido que tragarse el vientre de esos monstruosos rotativos para conseguir la edición de un periódico de doscientas cincuenta páginas? ¿Se tiene acaso una idea de la confusión mental que fue necesario organizar sistemática, telegráfica, telefónica y fotográficamente con la finalidad de que una sociedad todavía disponible en su interioridad adquiriera el hábito de experimentar ante el hecho más ínfimo este enorme asombro que encuentra sus tópicos en el repugnante lenguaje de estos mensajeros, que informan de que, en alguna parte, “se formaban grupos”, incluso que la multitud comenzaba a “congregarse”? [...] Hace decenios, un Bismarck –que también sobrevaloró a la prensa– anotaba que “todo lo que el pueblo alemán ha conquistado por la espada ha sido arruinado por la prensa”, y llegó incluso a convertirla en la responsable de tres guerras. En nuestros días, los vínculos entre las catástrofes y las salas de redacción son más profundos y, por eso, mucho menos claros. La razón consiste en que, mientras se desarrolla una guerra, la acción es más fuerte que la palabra, pero el eco que se le concede a la acción es todavía más fuerte que la propia acción. Vivimos del eco de las cosas y, en este mundo trastornado, es él quien suscita el grito. Cuando tanto ruido se organiza, la debilidad es capaz de asombrosas metamorfosis. El estado puede necesitarlo, pero nada aporta al mundo. Bismarck había presentado esto en una época en que el progreso todavía caminaba con sandalias de niño y no se colaba con sus suelas de caucho en nuestra civilización. “Todo país, decía, acaba un día por ser responsable de los cristales que la prensa rompe”. “En Viena”, añadía, “la prensa es peor de lo que yo había imaginado, más malhechora y perniciosa que en Prusia”. Se atrevió a decir que el corresponsal, para evitar que se le reproche su falta de contactos interesantes, cuenta ya sus propias invenciones, ya las de la embajada. Es indudable que dependemos, sobre todo, de los intereses de este gremio.

Cuando no se leen los periódicos más que para informarse, no se aprende la verdad, ni siquiera la que concierne al propio periódico. La verdad es que el periódico no informa sobre un contenido, sino que es él mismo un contenido, e incluso más, un excitador. Si nos entrega algunas mentiras a propósito de horrores, inmediatamente esas mentiras se convierten



en horrores. ¡Existe más injusticia en el mundo por culpa de los periódicos que la inventan y deploran! No son las naciones las que combaten, sino la internacional de la vergüenza, esa profesión que rige el mundo, no a pesar de su irresponsabilidad, sino sirviéndose de su irresponsabilidad, la que distribuye los golpes, tortura a los prisioneros, acosa a los extranjeros y transforma a los caballeros en granujas. Únicamente gracias a su omnipotente versatilidad, asociada a una voluntad depravada, es capaz de transformar inmediatamente en sangre la tinta de imprenta. ¡Postrero y último milagro de nuestra época! Al comienzo, todo era mentira, esa mentira que pretendía que solo se miente en casa ajena, y ahora, ahogado en la neurastenia del odio, todo es verdad. Pueden existir diversas naciones, pero no hay más que una sola prensa. La noticia es un arma tan asesina como una granada, que no tiene en absoluto consideración hacia las circunstancias. Usted cree, pero esos hombres saben más que usted, y a usted solo le queda creer en lo que dicen. [...]

La chusma y la prensa se encuentran por encima del interés nacional. La primera saquea y la segunda telegrafía. Y cuando esta última telegrafía, la otra se envalentona y las naciones tienen que pagar lo que se decidió en las salas de redacción. Se califica como “represalia” cualquier réplica dirigida contra la prensa. Exagera el estado en el que se encuentra el mundo después de haberlo ella misma suscitado. Si se limita a expresarlo es porque semejante estado es más espantoso en sí mismo. Pero la prensa es provocadora. En Austria, inventó el estéril pasatiempo del “conflicto entre nacionalidades” y lo sostuvo para hacer prosperar subrepticamente los negocios de su innoble intelecto. Una vez conseguidos sus fines, trasladó su patriotismo a las galeradas a la espera de beneficios ulteriores: compra valores que se hunden, es el Fénix cuyo magnífico colorido renace de las cenizas ajenas. ¡Permítaseme sobrevalorar a la prensa! Si, no obstante, mi afirmación de que una época que confunde con tanta facilidad la edición especial de un periódico con el propio acontecimiento, y cuyos nervios excitados se ven arrastrados a tomar las mentiras como hechos es injusta, si no es cierto acaso que los telegramas han hecho correr más sangre que la que pretendían evitar, ¡que esa sangre caiga sobre mí!



Ludwig Wittgenstein

Palabras clave: límite del lenguaje, juegos lingüísticos, silencio.

Tras la redacción del *Tractatus logicus philosophicus*, caracterizado por una descripción del mundo y de sus lenguajes según modelos lógico-matemáticos, Wittgenstein se concentra en el significado fundamental del *uso* de aquellos en los llamados “juegos lingüísticos”, analizando el sentido de su empleo en las prácticas de la vida cotidiana.

La inmersión en los hechos le lleva incluso a experimentar una actividad arquitectónica, en colaboración con Paul Engelman: un filósofo “construye” una única casa (para su hermana), y el edificio refleja de manera transparente el diagrama de sus funciones *lógicas*.

La arquitectura es pues su “uso”, como proceso de una reducción a la esencia; más allá de un dispositivo nihilista de elaboración de la forma no hay nada; no la “nada” cargada de valor polémico de las vanguardias, sino la nada, *simplemente*. “El mundo no tiene sentido, y no obstante esto es todo.”

La ausencia de ornamento en esta construcción tiene significados diferentes a la polémica loosiana: a Wittgenstein el tema simplemente no le interesa, no se ocupa de él, definiendo una actitud “agnóstica” que se contrapone al “ateísmo” reivindicativo y cáustico de Loos.

La experiencia del filósofo va dirigida al empleo *extremo* de un lenguaje, llevado consiguientemente a probar sus límites y todo cuanto constituye las instancias de su expresividad. Es el lenguaje “natural” de la construcción el que aparece aquí logrado; el objetivo es la vivienda de su hermana, logrado mediante una relación equilibrada y “silenciosa” con las cosas de la arquitectura.

Bibliografía

AA.VV., *La casa isolata. Dalla tautologia alla banalità*, Cluva Ed., Venecia, 1989.

Amendolagine-Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, Officina, Roma, 1975.

Bouveresse, J., *Wittgenstein y la estética*, Universitat de València, Valencia, 1993.

Cacciari, M., *Krisis*, Siglo XXI, México, 1982.

Gargani, A., *Freud, Wittgenstein, Musil, Shakespeare and Kafka*, Milán, 1982, 1992.

Haas, A.M., *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?* Siruela, Madrid, 2009.

Janik, A.; Toulmin, St., *La Viena de Wittgenstein*, Ed. Taurus, Madrid, 1987.

Leitner, B., *The architecture of Ludwig Wittgenstein*, Academy editions, Londres, 1995 (1973).



Pisani, D., *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*, Quolibet Studio, Macerata, 2011.

Wijdeveld, P., *Ludwig Wittgenstein. Architect*, Thames and Hudson, Londres, 1994

Ludwig Wittgenstein, TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS, 1921

En: *Tractatus lógico-philosophicus*. Versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Re-guera, Alianza editorial, Madrid, 2012, p. 57, 62, 82, 83, 123, 132, 144, 145.

1. El mundo es todo lo que es el caso.
 - 1.1 El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas.
 - 1.11 El mundo viene determinado por los hechos, y por ser estos *todos* los hechos.
 - 1.12 Porque la totalidad de los hechos determina lo que es el caso y también todo cuanto no es el caso.
 - 1.13 Los hechos en el espacio lógico son el mundo.
 - 1.2 El mundo se descompone en hechos. [...]
 - 2.1 Nos hacemos figuras de los hechos.
 - 2.11 La figura representa el estado de cosas en el espacio lógico, el darse y no darse efectivos de estados de cosas.
 - 2.12 La figura es un modelo de realidad.
 - 2.13 A los objetos corresponden en la figura los elementos de la misma.
 - 2.131 Los elementos de la figura hacen en ella las veces de los objetos.
 - 2.14 La figura consiste en que sus elementos se interrelacionan de un modo y manera determinados.
 - 2.141 La figura es un hecho. [...]
 - 4.112 El objetivo de la filosofía es la clarificación lógica de los pensamientos. [...]
 - 4.113 La filosofía delimita el ámbito disputable de la ciencia natural.
 - 4.114 Debe delimitar lo pensable y con ello lo impensable.
Debe delimitar desde dentro lo impensable por medio de lo pensable.
 - 4.115 Significará lo indecible en la medida en que representa claramente lo decible.
 - 4.116 Cuanto puede siquiera ser pensado, puede ser pensado claramente. Cuanto puede expresarse, puede expresarse claramente. [...]
 - 4.4541 Las soluciones de los problemas lógicos han de ser simples, ya que imponen el estándar de la simplicidad.
Los hombres han barruntado siempre que tiene que haber un ámbito de cuestiones cuyas respuestas yazcan unidas *–a priori–* simétricamente y en formación cerrada, regular.
Un ámbito en el que valga la preposición: *simplex sigillum veri*. [...]
 - 5.6 *Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo.
 - 5.61 La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites.
No podemos, por consiguiente, decir en lógica: en el mundo hay esto y esto, aquello no.
En efecto, esto presupondría, aparentemente, que excluimos ciertas posibilidades; y ello no puede ser el caso, porque, de otro modo, la lógica tendría que



rebasar los límites del mundo: si es que, efectivamente, pudiera contemplar tales límites también desde el otro lado.

Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar; así pues, tampoco podemos *decir* lo que no podemos pensar. [...]

- 6.125 Es posible, y ciertamente también a la luz de la vieja concepción de la lógica, dar de antemano una descripción de todas las proposiciones lógicas “verdaderas”.
- 6.1251 Por eso en la lógica tampoco puede haber *nunca* sorpresas. [...]
- 6.522 Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se *muestra*, es lo místico.
- 6.53 El método correcto de la filosofía sería propiamente este: no decir nada más que lo que se puede decir, es decir, proposiciones de la ciencia natural –o sea, algo que nada tiene que ver con la filosofía–, y entonces, cuantas veces alguien quiera decir algo metafísico, probarle que en sus proposiciones no había dado significado a ciertos signos. Este método le resultaría insatisfactorio –no tendría el sentimiento de que le ensañábamos filosofía–, pero sería el único estrictamente correcto.
- Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas, cuando a través de ellas –sobre ellas– ha salido fuera de ellas. (Tiene, por así decirlo, que arrojar la escalera después de haber subido por ella). Tiene que superar estas proposiciones; entonces ve correctamente el mundo. De lo que no se puede hablar hay que callar.

Hermine Wittgenstein, FAMILIENERINNERUNGEN, 1940

En: Amendolagine, Francesco; Cacciari, Massimo. *OIKOS da Loos a Wittgenstein*, Officina edizioni, Roma, 1975, p. 112-113. Traducción a cargo de Carolina B. García y Antonio Pizza.

Engelmann, que nosotros apreciábamos mucho como arquitecto, desde el momento en que había transformado “para mi hermano y para mí” algunas habitaciones francamente feas en estancias sorprendentemente bonitas, y que después se había convertido en nuestro amigo, diseñó conjuntamente con Gretl y con su estable colaboración los proyectos para la futura casa. Entonces intervino también Ludwig, se interesó, intensamente y a su manera, por los proyectos y por las maquetas, empezó a modificarlos y se involucró cada vez más en el proyecto hasta que finalmente lo tuvo por completo en su mano. Engelmann tuvo que doblegarse ante su personalidad mucho más fuerte y la casa después se construyó hasta en sus más nimios detalles según los planos modificados por L. y bajo sus ojos. L. diseñó todas las ventanas, todas las puertas, todos los cerramientos, todos los radiadores con exactitud, como si fueran instrumentos de precisión, y en las más nobles proporciones, y luego consiguió con su inflexible energía que las cosas se ejecutaran con una exactitud correspondiente.

Me parece aún escuchar al herrero que le pregunta en relación con el hueco de una cerradura: “Dígame, es verdaderamente importante para usted un milímetro”, e incluso antes de que hubiera acabado de hablar, L. le contenta con un “sí” tan sonoro y enérgico que el hombre casi se asustó. Sí, L. tenía un sentido tan profundo de las dimensiones que a menudo para él importaba incluso un medio milímetro; en este caso, tiempo y dinero no tenían ninguna relevancia y yo admiro a mi hermana Gretl que le dejó en esta circunstancia total libertad. Dos personas excepcionales, pues, se habían encontrado, arquitecto



y cliente, y de esta manera se pudo alcanzar en aquella construcción algo de perfección. Incluso al detalle más invisible se le dedicó la misma atención que a las cosas fundamentales, puesto que todo era importante excepto tiempo y dinero.

Yo recuerdo, por ejemplo, dos pequeños oscuros radiadores de hierro fundido que se encontraban en dos ángulos opuestos de una pequeña habitación. ¡Simplemente la simetría de estos dos objetos negros en la habitación clara proporcionan un sentimiento de bienestar! Los mismo radiadores eran tan perfectos en sus medidas y su precisa, lisa y delgada forma que no sorprendía si Gretl, fuera del período de calefacción, los utilizaba como sostén para uno de los bonitos objetos; y cuando yo un día me quedé admirada por estos radiadores, L. me contó su vía crucis y cuánto tiempo hubiera pasado antes de alcanzar aquella precisión que constituía su belleza. Cada uno de estos radiadores de esquina consta de dos partes que se hallan una al lado de la otra, en ángulo recto, con una precisión extrema; entre ellas, se deja libre un pequeño espacio determinado al milímetro y se apoyan en sus respectivas patas. Inicialmente se fundieron unos prototipos pero se constató que lo que L. imaginaba de ninguna manera podía producirse en Austria. Entonces se compraron algunas piezas de hierro manufacturado en el extranjero pero enseguida se vio que era imposible alcanzar con estas la precisión deseada por L. Partes enteras se tuvieron que eliminar por inservibles y otras fueron facetadas con exactitud al medio milímetro. [...]

A menudo las tentativas seguían hasta la madrugada bajo la guía de L. hasta que finalmente todo funcionaba y, en realidad, transcurrió un año entero entre el proyecto de los radiadores, aparentemente tan simples, y su entrega. Y sin embargo me parece que el tiempo ha sido el correcto. Si pienso en la perfección de los objetos que de esta forma nacieron. Las puertas y las ventanas constituyeron un segundo gran problema del que habló L. Estas son de hierro y la construcción de las puertas de cristal, extraordinariamente altas con estrechos montantes de hierro entre las láminas de cristal, era extremadamente difícil, puesto que los montantes no están sujetos por ningún travesaño y se requirió entonces una precisión que parecía inalcanzable. De las ocho empresas con las que se establecieron largas y minuciosas negociaciones, solamente una pensó poder asumir la tarea y sin embargo cuando se ultimó la puerta, cuya ejecución había requerido varios meses, se tuvo que devolver porque era inutilizable. En las discusiones con la empresa que finalmente realizó las puertas, el ingeniero responsable por la excitación fue preso por un llanto convulso; no tenía que dejar escapar el encargo y sin embargo desconfiaba de la posibilidad de cumplirlo según el deseo del cliente y no lo habría conseguido jamás si la empresa no hubiera tenido a su disposición unos obreros especializados implicados en la perfección de su trabajo.

Un tiempo indescriptible se dedicó solamente a las pruebas y a la fabricación de prototipos; no obstante, lo que resultó compensó realmente la excitación y la fatiga que todo eso había comportado y mientras escribo se apodera de mí un profundo y candente deseo de volver a ver aquellas puertas nobles de las cuales, incluso si tuviera que caer en ruina todo el resto de la casa, se podría reconocer el espíritu de su creador.



Adolf Loos

Palabras clave: arte y vida, crítica radical, origen, principio del revestimiento, *Kultur, raumplan*.

La distinción básica entre objetos de uso y objetos de arte (es decir: "arquitectura" –pero también "artesanía"– por un lado, y "Arte" por otro) permite a Loos liberar el campo de la edificación de cualquier veleidad artística.

En violenta polémica con todas las tentativas contemporáneas de crear una "industria artística", el arquitecto vienés reclama la calidad intrínseca de las mercancías industriales, perfectamente acordes con un uso determinado, además de considerarlas afines a una voluntad colectiva de *estilo* que modela tales objetos de manera inconsciente.

La abolición formal de Loos es, pues, fruto de una especie de "tautología", estrechamente ligada a la continuidad de una aproximación tradicional a lo real (del tipo: "estas formas son de este tiempo, porque este tiempo no puede producir más que estas formas"), que no responde en absoluto –por lo tanto– a voluntades de abstracción.

Por otra parte, la dialéctica interior/exterior de sus villas instituye diferentes ámbitos de competencia dentro de la actividad tectónica. Esta es, de hecho, una nueva versión de la dialéctica entre lo "indecible" y lo "decible": si el exterior es lo reproducible, lo público, lo expresable, el interior será lo sagrado, lo inalcanzable, el espacio de un misticismo que no ofrece palabras al arquitecto, dejándole como único recurso el magisterio del silencio frente a la complejidad inasible de la vida que "ocupa" tales espacios.

El *Raumplan* será, así, solamente una aproximación compositiva que ayudará a los usuarios a habitar de manera apropiada estas viviendas.

La lucha feroz contra el ornamento deviene en Loos ascética rebelión ante las falsificaciones; lo "otro" es el deseo, tal vez nostálgico, de una civilización que se ha perdido, más a la que no se renuncia.

La reducción extrema de la expresión arquitectónica no es, en su caso, previsión de lo nuevo revolucionario, sino conducción cuidadosa de un lenguaje hasta sus propios límites: se trata de una forma representativa dispuesta a ensayar una crisis que la corroe pero sin llegar a su irremisible capitulación.

También Loos, de todos modos, en su batalla por restituir un sentido ya desvaído a las prácticas del construir, permanece anclado a una visión desfasada respecto a lo contemporáneo de la metrópolis.

Bastaría observar que, mientras otros autores proyectan ciudades de crecimiento ilimitado, entendiendo así que la vivienda será indiferiblemente residencia –un valor de cambio (Otto Wagner)–, Loos, al contrario, sigue pensando en el modelo de la casa aislada, donde la arquitectura se apodera nuevamente de la *forma*, recuperando entonces aquel valor de "uso" obstinadamente opuesto a lo indiferenciado del mundo de las mercancías.



Bibliografía

- AA.VV., (al cuidado de A. Pizza), *Adolf Loos*, Stylos, Barcelona, 1989.
- AA.VV., *Villa Müller. A work of Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1994.
- AA.VV., *Adolf Loos, 1870-1933, architettura, utilità e decoro*, Electa, Milán, 2006.
- Amendolagine-Cacciari, *Oikos da Loos a Wittgenstein*, Officina, Roma, 1975.
- Denti, G.; Peirone, S. (a cura di), *Adolf Loos. La cultura del progetto*, Officina ed., Roma, 1996.
- Gravagnuolo, B., *Adolf Loos. Teoría y obras*, Nerea, Madrid, 1988.
- Loos, A., *Ins Leere Gesprochen (1897-1900); Trotzdem (1900-1903); Das Andere (1903)*, (trad. cast: *Dicho en el vacío*, Colección de Arquitectura, Murcia, 1984; *Escritos I-II (1897/1932)*, El Croquis Ed., Madrid, 1993).
- Lustenberg, K., *Adolf Loos*, Artemis, Londres, 1994 (trad. cast.: *Adolf Loos*, G. Gili, Barcelona, 1998).
- Risselada, M. (ed.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos-Le Corbusier*, Rizzoli, Nueva York, 1988.
- Schezen, R., *Adolf Loos. Arquitecto 1903-1932*, G. Gili, Barcelona, 1996.

Adolf Loos, KULTURENTARTUNG, 1908

En: “Degeneración cultural”. *Adolf Loos, Escritos I. 1897-1909*, El Croquis, Madrid, 1993. Traducción de Alberto Estévez, José Quetglas y Miquel Vila, p. 342-345.

Hermann Muthesius, a quien agradecemos una serie de libros instructivos sobre la vida y vivienda de los ingleses, ha explicado los objetivos de la *Deutscher Werkbund* e intentado justificar su existencia. Los objetivos son buenos. Pero precisamente la *Deutscher Werkbund* nunca va a alcanzarlos. Precisamente la *Deutscher Werkbund* no. Los miembros de esta asociación son gente que intenta sustituir nuestra actual cultura por otra. Por qué lo hagan, no lo sé. Pero sé que no van a conseguirlo. Todavía nadie ha conseguido meter su tosca mano entre los radios de la rueda en marcha del tiempo, sin que le haya sido arrancada.

Nosotros tenemos nuestra cultura, nuestras formas, en las que se desarrollan nuestra vida y los objetos utilitarios que nos la hacen posible. Ninguna persona, ni tampoco ninguna asociación, nos ha creado nuestros armarios, nuestras latas de cigarrillos, nuestras joyas. Nos los ha creado el tiempo. Cambian de año en año, de día en día, de hora en hora. Pues nosotros mismos cambiamos de hora en hora, nuestras concepciones, nuestras costumbres. Y por ello cambia nuestra cultura. Pero la gente de la *Werkbund* confunde causa y efecto. No nos sentamos de tal modo porque un ebanista haya construido un sillón así o asá, sino que el ebanista construye tal sillón porque nosotros queremos sentarnos así o asá. Y por ello –para alegría de cualquiera que ame nuestra cultura– el trabajo de la *Werkbund* es estéril.

Los objetivos de la *Deutscher Werkbund* pueden comprenderse, según Muthesius, en dos palabras: calidad del trabajo, creación del estilo de nuestra época. Estos objetivos son uno solo. Pues quien trabaje en el estilo de nuestro tiempo trabaja bien.



Y quien no trabaje en el estilo de nuestro tiempo, trabaja descuidado y mal. Y esto es bueno así. Pues la mala forma –llamo así a la que no esté acorde con el estilo de nuestro tiempo– solo parece tolerable cuando da la impresión de que pronto se gastará. Pero si el desastre se hace para la eternidad, entonces parece doblemente inestético.

La *Werkbund* quiere producir para la eternidad cosas que no están en el estilo de nuestro tiempo. Eso es malo. Pero Muthesius dice que el trabajo colectivo en la *Deutscher Werkbund* debiera encontrar el estilo de nuestro tiempo.

Eso es un trabajo inútil. Porque ya tenemos el estilo de nuestro tiempo. Lo tenemos siempre allí donde todavía no haya metido sus narices el artista, es decir el miembro de esa asociación. Hace diez años, estos artistas salieron hacia nuevas conquistas e intentaron, tras haber hundido a la carpintería, apoderarse de la sastrería. Los miembros de la aún no fundada *Werkbund* pertenecían a la *Sezession*, llevaban trajes de calle en telas escocezas con ribetes de terciopelo y se colocaban un trozo de papel engomado en el reverso del cuello marca “Ver Sacrum” –que, forrado de seda negra, daba la impresión de ser una corbata atada con tres vueltas alrededor del cuello. Con unos cuantos artículos fuertes sobre estas cuestiones, aparté a esos señores del taller de sastrería y zapatería y salvé también a otras industrias, no contaminadas aún por los “artistas”, de la indeseable invasión. El maestro sastrero que se había mostrado tan complaciente con estos afanes de cultura y arte quedó abandonado, y esos señores se abonaron a un renombrado sastrero vienés.

¿Va a quererse negar que nuestros productos de cuero son del estilo de nuestro tiempo?!; ¿y nuestras cuberterías y cristalerías?!; ¿y nuestras bañeras y lavaderos americanos?!; ¿y nuestras herramientas y máquinas?!; ¡y todo, todo –valga repetirlo– lo que no haya caído en manos de los artistas!

¿Son bellas esas cosas? No me lo pregunto. Están en el espíritu de nuestro tiempo y, por ello, están bien. Nunca hubieran encajado en otro tiempo y tampoco podrían haber sido utilizadas por otros pueblos. Consecuentemente, están en el estilo de nuestro tiempo. Y nosotros, en Austria, podemos descansar con la conciencia orgullosa porque estas cosas, aparte de en Inglaterra, no se producen con la misma calidad en ningún país del globo terrestre.

Pero voy más lejos. Digo, libremente, que encuentro hermosa mi caja de cigarrillos, lisa, ligeramente curvada, exactamente trabajada, que me produce un placer estético fuerte, mientras que encuentro horrible la de un taller perteneciente al *Werkbund* (proyecto profesor tal). Y quien lleve un bastón con el puño de plata de determinada manufactura no es, para mí, un *gentleman*.

Las cosas que se hacen en países cultos en el estilo de nuestro tiempo –ese que quiere buscar la *Deutscher Werkbund*– componen, en cifras redondas, el 90 %. El 10 % –a él pertenece nuestra ebanistería– se nos ha perdido a causa de los artistas. Claro que hay que recuperar a ese 10 %. Basta con pensar y sentir por sí mismo en el estilo de nuestro tiempo. Lo demás se hace solo. Para las personas modernas pueden aplicarse las palabras de Hans Sachs: canta por ellos el tiempo.

Hace diez años, al mismo tiempo que yo el café Museum, creó Josef Hoffmann, quien representa en Viena a la *Deutscher Werkbund*, la disposición interior de la tienda en la corte de la fábrica de velas Apollo. Se tomó la obra como una expresión de nuestro tiempo. Hoy nadie querría afirmarlo. La distancia de diez años nos ha enseñado que era una equivocación. Y así se verá, clara y abiertamente, dentro de otros diez años, que los trabajos de hoy en esa dirección no tienen nada en común con el estilo de nuestros días. Ciertamente, Hoffmann ha abandonado la marquetería desde el café Museum y, en lo que concierne a la construcción, se ha acercado a mi estilo. Pero todavía hoy cree poder embellecer sus muebles con mordientes extraños, con ornamentos labrados e incrustados. La persona moderna, sin embargo, considera un rostro no tatuado más hermoso que uno tatuado, aunque viniera el tatuaje del mismo Miguel Ángel. Y con las mesitas de noche pasa exactamente igual.



Para poder encontrar el estilo de nuestro tiempo hay que ser una persona moderna. Pero personas que traten de cambiar las cosas que ya están en el estilo de nuestro tiempo o que quieran poner en su lugar otras formas –me remito solo a la cubertería– demuestran con ello no reconocer el estilo de nuestro tiempo. Lo buscarán en vano.

Sobre todo, la persona moderna considera la mezcla del arte con el objeto de uso como la mayor humillación que pudiera hacerseles. Goethe era una persona moderna. Echo de menos su palabra –a él y a Bacon y a Ruskin y al rey Salomón se les cita sobre el muro de la Kunstschau–, que no debería faltar allí, sobre todo, por su indicación directa: “El arte que preparó el suelo a los antiguos y que abovedó sus cielos de iglesia a los cristianos, se desmigaja ahora entre cajas y pulseras. Estos tiempos son peores de lo que se cree”.

Adolf Loos, ARCHITEKTUR, 1910

En: *Adolf Loos, Escritos II. 1910-1932*, El Croquis, Madrid, 1993. Traducción de Alberto Estévez, José Quetglas y Miquel Vila, p. 23-35.

¿Puedo conducirles a la orilla de un lago de montaña? El cielo es azul, el agua verde y todo descansa en profunda paz. Las montañas y las nubes se reflejan en el lago, y así las casas, caseríos y ermitas. No parecen creadas por mano humana. Están como salidas del taller de Dios, como las montañas y los árboles, las nubes y el cielo azul. Y todo respira belleza y silencio...

¡Eh, qué es aquello! Un tono equivocado en esa paz. Como un ruido innecesario. En medio de las casas de los campesinos, que no las hicieron ellos sino Dios, hay una villa. ¿Proyecto de un buen o de un mal arquitecto? No lo sé. Solo sé que ya no hay paz, ni silencio, ni belleza.

Porque ante Dios no hay buenos o malos arquitectos. Junto a su trono todos los arquitectos son iguales. En las ciudades, donde reina Belial, hay finas *nuances*, como suele suceder con las clases de vicios. Y por ello pregunto: ¿cómo es que todo arquitecto, bueno o malo, deshonra el lago?

El campesino no lo hace. Tampoco el ingeniero que construye un ferrocarril en la orilla o que traza con su barco profundos surcos en el claro espejo del lago. Ellos crean de otra manera. El campesino ha marcado sobre el verde césped el suelo sobre el que tiene que levantarse la nueva casa y ha excavado la tierra para los cimientos. Ahora aparece el albañil. Si cerca hay suelo de arcilla, entonces habrá un tejar que proporcione ladrillos. Si no, servirá la misma piedra que forma la orilla. Y, mientras el albañil va colocando ladrillo sobre ladrillo, piedra sobre piedra, el carpintero se ha instalado a su lado. Alegremente suenan los hachazos. Está haciendo el tejado. ¿Qué clase de tejado? ¿Uno hermoso o uno feo? No lo sabe. El tejado.

Y luego el carpintero toma las medidas para puertas y ventanas, y aparecen todos los demás y miden y van a su taller y trabajan. Y luego el campesino remueve un gran perol con cal y hace la casa de un hermoso blanco. Conserva, sin embargo, la brocha, pues por la pascua del año que viene volverá a necesitarla.

Él ha querido levantar una casa para sí y para los suyos y para su ganado, y lo ha logrado. Igual que pudo su vecino o su bisabuelo. Como puede cualquier animal que se deja llevar por sus instintos. ¿Es la casa hermosa? Sí, tan hermosa como lo son la rosa o el cardo, el caballo o la vaca.

Y, vuelvo a preguntar: ¿por qué un arquitecto, tanto el bueno como el malo, deshonra el lago? El arquitecto no tiene, como casi ningún habitante de la ciudad, cultura alguna. Le falta la seguridad del campesino, que posee cultura. El habitante de la ciudad es un desarraigado. Llamo cultura a aquel equilibrio de la persona interior y exterior, lo único



que posibilita un pensar y un actuar razonable. Próximamente pronunciaré la siguiente conferencia: ¿por qué los papúas tienen cultura y los alemanes no?

Hasta ahora, la historia de la humanidad no contaba con ningún período falto de cultura. Le estaba reservado crear ese período al habitante de la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX. Hasta aquí, el desarrollo de nuestra cultura ha llegado en una corriente perfectamente regular. Cada cual obedecía a su hora, sin mirar ni hacia delante ni hacia atrás.

Pero entonces aparecieron falsos profetas. Dijeron: qué fea y qué triste es nuestra vida. Y lo reunieron todo de todas las culturas, lo expusieron en museos y dijeron: mirad, eso es belleza, pero vosotros vivís en una deplorable fealdad.

Ahí había muebles que eran como casas, llenos de columnas y molduras, ahí había terciopelo y seda. Ahí había, sobre todo, ornamentos. Y, como el trabajador manual, que era un hombre moderno y culto, no sabía dibujar ornamentos, tuvieron que fundarse escuelas para poder deformar a hombres jóvenes y sanos, hasta que lo aprendieran. Como en China, que se meten niños en un jarrón y les alimentan durante años hasta que, como siniestras criaturas, rompen su jaula. Esos siniestros abortos espirituales eran entonces contemplados como es debido, igual que sus hermanos chinos, y así podían, gracias a sus deformaciones, ganarse el pan fácilmente.

Pues allí no hubo nadie que gritara a la gente: ¡Pensad! El camino de la cultura es un camino que va desde el ornamento hasta la carencia de ornamento. Evolución de la cultura equivale al alejamiento del ornamento del objeto de uso. El papúa cubre todo lo que está a su alcance con ornamentos, desde su rostro y su cuerpo hasta su arco y su bote de remos. Pero hoy el tatuaje es un signo de degeneración, y solo está en uso entre los delincuentes y los aristócratas degenerados. Y la persona culta, a diferencia del papúa, estima más hermoso un rostro no tatuado que uno tatuado, aunque el tatuaje viniera de Miguel Ángel o de Kolo Moser en persona. ¡Y el hombre del siglo XIX quiere saber fuera del alcance de los nuevos papúas fabricados artísticamente, no solo su rostro, sino también su maleta, su vestido, su vivienda, su casa! ¿El gótico? ¡Nosotros hemos superado a las personas del gótico! ¿El *Renaissance*?! Lo hemos superado. Nos hemos vuelto más finos y más nobles. Nos falta los nervios robustos que se necesitan para beber de un gran tazón de marfil donde está tallada una batalla de las amazonas. ¿Hemos perdido antiguas viejas técnicas? Gracias a Dios. Las hemos cambiado por los sonidos esféricos de Beethoven. Nuestros templos ya no están pintados, como el Partenón, de azul, rojo, verde y blanco. No, hemos aprendido a sentir la belleza de la piedra desnuda.

[...]

El arte de la construcción ha descendido, a causa de los arquitectos, hasta arte gráfico. No consigue el mayor número de contratos quien sabe construir mejor, sino aquel cuyos trabajos causan mejor efecto sobre el papel. Y ambos son antípodas.

Si quisieran alinearse a las artes en fila, y se empezara por la gráfica, encontraríamos que, desde ella, se pasa a la pintura. Desde ella puede pasarse, por la escultura policroma, a la plástica, desde la plástica a la arquitectura. Gráfica y arquitectura son principio y fin de una fila.

El mejor dibujante puede ser un mal arquitecto, el mejor arquitecto puede ser un mal dibujante. Desde que uno decide hacerse arquitecto, se le requiere talento para el arte gráfico. Toda nuestra nueva arquitectura se ha creado sobre el tablero de dibujo, y los dibujos así nacidos se exponen plásticamente, como se colocan pinturas en un panóptico.

[...]

A muchos les habrán surgido dudas por mis últimas exposiciones, dudas que se dirigen contra la comparación que hago entre sastrería y arquitectura. Pues la arquitectura es



un arte. Concedido, por el momento, concedido. Pero, ¿no se han dado cuenta nunca de la extraña coincidencia entre lo exterior de las gentes y lo exterior de las casas? ¡No concordaban el estilo gótico con el traje de borlas, la peluca larga con el barroco! Pero ¿conducen nuestras casas de hoy con nuestros trajes? ¿Se teme a la uniformidad de las formas? Pero, ¿no eran también uniformes las antiguas construcciones dentro de una época y dentro de un país? Tan uniformes que nos es posible clasificarlas, gracias a su uniformidad, por estilos y países, por pueblos y ciudades. A los viejos maestros les era desconocida la vanidad nerviosa. Las formas las determinaba la tradición. Las formas no las cambiaban ellos. Sino que llegaba un momento en que los maestros no estaban en condiciones de poder utilizar, en toda circunstancia, la forma tradicional, exacta, fijada. Nuevas tareas cambiaban esa forma, y así se quebrantaban las reglas, surgían nuevas formas. Pero las gentes de una época estaban en coincidencia con la arquitectura de su época. La casa surgida nuevamente gustaba a todos. Hoy la mayoría de las casas gusta solo a dos personas: al propietario y al arquitecto.

La casa tiene que gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no tiene que gustar a nadie. La obra de arte es asunto privado del artista. La casa no lo es. La obra de arte se introduce en el mundo sin que exista necesidad para ello. La casa cumple una necesidad. La obra de arte no debe rendir cuentas a nadie, la casa a cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a las personas de su comodidad. La casa tiene que servir a la comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa es conservadora. La obra de arte enseña nuevos caminos a la humanidad y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente. La persona ama todo lo que sirve para su comodidad. Odia todo lo que quiera arrancarle de su posición acostumbrada y asegurada y le abruma. Y por ello ama la casa y odia el arte.

Así, ¿la casa no tendría nada que ver con el arte y no debería colocarse la arquitectura entre las artes? Así es. Solo hay una pequeña parte de la arquitectura que pertenezca al arte: el monumento funerario y el monumento conmemorativo. Todo lo demás, lo que sirve para un fin, debe quedar excluido del reino del arte.

Solo cuando se habrá superado el gran malentendido de que el arte es algo que pueda adoptarse para un fin, solo cuando haya desaparecido del vocabulario de los pueblos el engañoso lema “arte aplicado”, solo entonces tendremos la arquitectura de nuestro tiempo. El artista solo debe servirse a sí mismo, el arquitecto a la comunidad. Pero la mezcla de arte y trabajo manual ha aportado infinitos daños a ambos, a la humanidad. La humanidad ya no sabe, por ello, qué es arte. Con una furia sin sentido persigue al artista y hace fracasar, por ello, la creación de la obra de arte. La humanidad comete a cada hora el pecado enorme, que no puede perdonarse, el pecado contra el espíritu santo. Crimen y robo, todo puede ser perdonado. Pero las muchas Nueve sinfonías que la humanidad ha impedido, en su deslumbramiento por la persecución a los artistas, éstas no te serán perdonadas. El desbaratamiento de los planes de Dios no se te perdonará.

La humanidad ya no sabe qué es arte. “El arte al servicio del comerciante” se titulaba hace poco una exposición en Múnich, y no se encontró ninguna mano que castigara lema tan ligero. Y nadie se ríe ante la bonita palabra “arte aplicado”.

Pero quien sepa que el arte está ahí para elevar a los hombres más y más allá, más y más arriba, para hacerles más parecidos a imagen de Dios, ese siente la mezcla entre fin material y arte como profanación de lo más alto. Las personas no dejan actuar al artista porque no tienen ningún respeto ante él, y la manufactura no puede desarrollarse libremente con las pesadillas de exigencias idealistas. El artista no tiene tras suyo, entre los vivos, ninguna mayoría. Su reino es futuro.

Como hay edificios llenos de gusto y otros sin gusto, por ello la gente cree que los primeros proceden de artistas y los segundos de no artistas. Pero construir con gusto aún no es un mérito, como no es un mérito no meterse el cuchillo en la boca o limpiarse los dientes por la mañana. Aquí se confunde arte y cultura. ¿Quién puede señalarme una falta



de gusto en épocas pasadas, es decir, en los tiempos cultos? Las casas del más pequeño albañil en la ciudad de provincia tenían gusto. Desde luego, había grandes y pequeños maestros. A los grandes maestros les estaban reservadas las grandes obras. Los grandes maestros tenían, gracias a su formación excepcional, un contacto con el espíritu universal más profundo que los demás.

La arquitectura despierta sentimientos en el hombre. Por ello, el deber del arquitecto es precisar ese sentimiento. La habitación debe parecer confortable, la casa habitable. El palacio de justicia debe parecer un gesto amenazador para el vicio oculto. La banca debe decir: tu dinero está aquí bien y fuertemente guardado por gente honrada.

El arquitecto solo puede alcanzar esto si se refiere a aquellos edificios que le han proporcionado hasta ahora tal sentimiento al hombre. Para los chinos el color de luto es el blanco, para nosotros, el negro. Por ello, a nuestros constructores les sería imposible producir un ambiente alegre con el negro.

Cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres pies de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro nuestro nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura.

Nuestra cultura se basa sobre el entendimiento de la superioridad absoluta de la antigüedad clásica. La técnica de nuestro pensar y nuestro sentir la hemos heredado de los romanos. De los romanos tenemos nuestro sentido social y la disciplina del alma.

No es una casualidad que los romanos no estuvieran en condiciones de descubrir un nuevo orden de columnas, un nuevo ornamento. Estaban demasiado avanzados para ello. Lo heredaron todo de los griegos y lo adaptaron a sus fines. Los griegos eran individualistas. Cada construcción debía tener sus propias molduras, su propia ornamentación. Pero los romanos pensaban en social. Los griegos apenas pudieron gobernar sus ciudades, los romanos el globo. Los griegos derrocharon su fuerza de invención en el orden de columnas, los romanos la emplearon en la planta. Y quien puede resolver la gran planta no piensa en nuevas molduras.

Desde que la humanidad siente la grandeza de la antigüedad clásica, una idea común une a los grandes constructores. Piensan: tal como yo construyo, hubieran construido también los romanos. Sabemos que no tienen razón. Tiempo, lugar, fin y clima, el *milieu*, los constriñen.

Pero cada vez que el arte de construir se aleja más de los ornamentos, se acerca al gran constructor, que le lleva otra vez a la antigüedad. Fischer von Erlach, en el sur, Schlüter, en el norte, eran, con razón, los grandes maestros del siglo XVIII. Y en el umbral del siglo XIX se situaba Schinkel. Le hemos olvidado. ¡Caiga la luz de esa figura extraordinaria sobre nuestra futura generación de constructores!



El regreso de la utopía en *Das Rote Wien*

Palabras clave: vivienda obrera, gobierno socialista, *Hof*, ideología, marxismo.

Después de la Primera Guerra Mundial, Viena se erige en un verdadero “estado” dentro del estado, gracias a la autonomía político-administrativa que le es concedida.

El gobierno socialdemócrata elige prioritariamente entre los objetivos de su intervención social el de la inversión en la vivienda, reorganizando su política residencial mediante la erección de verdaderas “fortalezas” obreras.

No solo no existirá ningún diseño de conjunto en el territorio urbano, sino que cada partícula recuperará una tipología ya conocida: la del *Hof*, el bloque superdenso, donde se hará especial hincapié en el significado ideológico de los espacios comunitarios presentes en los patios interiores como símbolo de una sociedad regenerada.

Se excluirá por principio cualquier reflexión tipológica que habría podido llevar a la adopción de otros modelos; también es decididamente desestimada toda discusión sobre la estandarización de las formas habitativas o sobre la capacidad, por parte de la residencia, de re-proyectar la ciudad moderna.

El modelo utilizado, por lo tanto, no introduce reformas en el ámbito urbano; consiente convenientes economías de escala, con ahorros en las obras de urbanización, altas densidades, concentración de la fuerza de trabajo –en talleres tecnológicamente retrasados–, y una distribución redimensionada y puntual de los servicios colectivos.

Gigantismo, retorno a una decoración destinada a impregnarse de significados “ideológicos”, inconcreción urbana caracterizan, pues, estos bastiones de la resistencia obrera: “Los Hofe ‘irrumper’ e ‘interrumpen’ el tejido vial; la interrupción es su mensaje primario, el resto es pausa” (Manfredo Tafuri).

Bibliografía

Amendolagine, F., “Note a margine della casa di Wittgenstein”, en *Nuova Corrente*, n. 72-73, Génova, 1977.

Denti, G., *Karl Ehn. Il Karl Marx-Hof*, Alinea, Florencia, 1997.

Tafuri, M., *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista*, Electa, Milán, 1980, 1986.



Friedrich Bauermeister, VON GOTENBURG BIS WIEN, 1926

En: Tafuri, Manfredo. *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista*, Electa, Milán, 1980, p. 222. Traducción al castellano por Carolina B. García.

Antes de la Guerra, el urbanismo era esencialmente una cuestión de control urbano, de vigilancia sobre la edificación. Como resultado del Congreso de Urbanística en Viena podemos establecer que el urbanismo es hoy un proyecto planificado de la ciudad. Desde hace tiempo se manifiesta la insensatez de una época que ha dejado desarrollar la ciudad. Y ahora esta tendencia avanza rápidamente. Los pocos congresos internacionales de urbanismo que han tenido lugar después de la Guerra marcan las etapas de este desarrollo. En ocasión del primer Congreso de Urbanismo, que se celebró después de la Guerra en Gotemburgo (Suecia), se preparó, como hoy en Viena, una muestra internacional de urbanismo. ¡Qué diferencia de imágenes con las que se presentan ahora! Monumentales asentamientos urbanos, calles elegantes, palacios públicos. Una burguesía consciente de ella misma, que ya había superado la dificultad de la emergencia de la Guerra, expresaba la voluntad de exhibir su potencia. Quizás en parte dependía del hecho de que la muestra tenía lugar en un país donde la mayor parte de la población había obtenido más ventajas que desventajas de la Guerra, y cuyos vecinos habían sido neutrales. Pero también las actas del congreso de Gotemburgo tenían un carácter esencialmente distinto de los congresos sucesivos en Ámsterdam o el actual en Viena. Fue entonces que la idea de la ciudad-jardín tuvo que luchar por primera vez para ser reconocida en el seno de otros problemas urbanos.

¡Cómo nos hemos moderado mientras tanto! De Gotemburgo a Viena: una calle que conduce de la arquitectura a la utilidad, de las fachadas a la vivienda. Lo que en el congreso de Viena ha resultado feliz y peculiarmente sorprendente es la unitaria adhesión a favor de la descentralización de la metrópolis, la casa unifamiliar y la ciudad-jardín.

Pertenece a una opinión incontestable que la forma de la vivienda deba considerarse desde el punto de vista social. Valores como la renta de la casa y el terreno, por los que se guiaban los antiguos urbanistas, hoy son substituidos por la utilidad económica. Los países más industrializados, Alemania e Inglaterra, que hasta el momento presentan pesadas trazas de caminos erróneos en el desarrollo territorial e urbano, ya han reconducido completamente el urbanismo hacia vías económicas. El urbanismo, en su desarrollo hacia la planificación territorial, examina hoy sobre todo las posibilidades económicas de una región, las necesidades económicas de sus habitantes, de la industria y del comercio y la posibilidad de transporte, antes de determinar las funciones de un territorio.

En el Congreso de Urbanismo, el municipio de Viena ha tenido la oportunidad de someter su actividad edificatoria al juicio de un foro de expertos internacionales. No se podía esperar que los congresistas, en su gran mayoría de formación burguesa, aprobaran totalmente los temas que se propone el municipio de Viena, en un momento en el que la actividad edificatoria del municipio se encuentra frente a las consecuencias de la política socialista. Sin embargo, gran parte de los congresistas han expresado a esta comunidad socialista su admiración por los logros conseguidos. De este modo, el mismo grupo de expertos hubiera preferido que en el municipio de Viena, en vez de construir grandes edificios en bloque, se hubiera creado una ciudad-jardín de casas unifamiliares. Pero la grandeza de la empresa social realizada ha permitido superar las divergencias específicas. Si el municipio de Viena hubiese podido mostrar su producción de los últimos tres años en el congreso de Gotemburgo, esta hubiera sido alabada no por la grandeza de los resultados socialistas conseguidos, sino por la monumentalidad del *Fuchsenfeld-Hof*, del *Reumann-Hof* y otros complejos. En el Congreso de Urbanismo de Viena, ha molestado principalmente, en estos mismos conjuntos residenciales, los seis-ocho pisos. En ello se expresa la profunda transformación del urbanismo en los últimos tres años. ¡Que pueda



proseguir el camino de Gotemburgo a Viena, de la suntuosidad arquitectónica a la utilidad social y a la economía de la planificación, hasta que no sea alcanzado el propósito de proyectar vivienda desde los intereses de la colectividad eliminando los intereses particulares privados!

Martin Wagner, DER INTERNATIONALE WOHNUNGS UND STÄDTEBAUKONGRESS IN WIEN, 1926

En: Tafuri, Manfredo. *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista*, Electa, Milán, 1980, p. 228-230. Traducción al castellano por Carolina B. García.

El Congreso Internacional de Vivienda y Urbanismo celebrado en Viena del 14 al 19 de septiembre fue cubierto por más de 1.100 delegados de todos los países del mundo. [...] Como orden del día, el congreso ha afrontado substancialmente dos problemas: el problema del suelo y su relación con la planificación urbana y regional, y la distribución racional de la casa unifamiliar y plurifamiliar. Tal descripción de los problemas no hace evidente el profundo conflicto de los especialistas en Viena. En realidad, la totalidad de la discusión dio vueltas sobre si el urbanismo y la arquitectura del futuro deben desarrollarse según principios y líneas de desarrollo de la economía comunitaria o de la economía privada. Para aclarar esta cuestión los expertos se han reunido en Viena, una ciudad gobernada por una mayoría socialista y que desde hace años intenta resolver los problemas del urbanismo y la construcción en el sentido de una economía comunitaria. [...] En resumen: el Congreso ha sido una catástrofe, según la opinión general. Y gracias a un congreso como este, la planificación territorial y la ciudad-jardín no existirán más. [...] El Congreso de Viena ha dejado claro para quien quiere escuchar que todas las leyes hasta ahora conseguidas no llegarán nunca a realizar los objetivos planteados por un urbanismo orgánico. El urbanismo planificado se desvanece frente a las fronteras de la propiedad privada del suelo, como cualquier economía planificada debe desvanecerse frente a los límites de la propiedad privada de los medios de producción. ¿Hay necesidad de motivar esta declaración? ¡No! También la ideología burguesa se dirige, asumiendo sus consecuencias, hacia la economía comunitaria. ¿Qué es la unión de los pueblos? Una limitación de los derechos de los estados individuales a favor de una voluntad mundial, que pretende limitar los derechos y deberes de los estados en el conjunto de la colectividad.

DIE SIEDLUNG: UNSERE ZUKUNFT, 1926

En: Tafuri, Manfredo. *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista*. Milán, Electa, 1980, p. 224-225. Traducción al castellano por Carolina B. García.

Muchos tienen la opinión de que ya hemos hablado demasiado; creemos estar en el inicio de un necesario debate sobre el problema más importante del desarrollo moderno urbano: construcción alta o baja. [...] Numerosos estratos de la opinión pública han retomado el tema, y Viena es demasiado progresista como para hacer caer en el silencio un problema tan importante y crucial como la forma de la vivienda. [...] Estamos de acuerdo en que algunas instituciones de los últimos decenios del siglo pasado y de los primeros del nuevo tienen la necesidad de una transformación substancial. Nosotros solicitamos esta transformación, porque sentimos los fuertes obstáculos del presente. Mientras, la gran



ciudad, ese típico producto de un desarrollo tempestuoso y privado de finalidad, debe permanecer inmutable en la forma de su existencia actual.

Imposible: no lo podría afirmar ningún hombre razonable que haya reconocido las consecuencias terribles de la situación de nuestras ciudades, sea político, médico o educador, o individuo cultural y socialmente pensante. Hasta que no se comprenda que todo, nuestra asistencia social al igual que nuestra educación o esfuerzos por una salud física y espiritual, permanece fragmentado sin resolverse, no habrá nada que hacer. [...]

Miles de propietarios de pequeños jardines que no desean abandonar su pequeño jardín, el siempre creciente placer de caminar y el aumento de escritos de las asociaciones turísticas, la frecuencia siempre mayor de nuestros trenes dominicales, el impulso cada vez más fuerte hacia la naturaleza –a quien no advertirá en ello la huida inconsciente de la gran ciudad, le parecerá simplemente una búsqueda de diversión. ¡Estas tendencias, en realidad, rechazan las obsoletas formas residenciales y aspiran a un retorno a la luz, el aire y el sol! [...]

No pretendemos discutir si la realización de estos cambios es cercana o lejana, o si hubiera sido mejor construir *Siedlungen* en vez de superbloques. Estamos plenamente convencidos de que todavía se construirán edificios altos antes de que las circunstancias cambien para mejor; estamos plenamente convencidos de que algunas nuevas viviendas en estos palacios constituyen un paraíso frente a las viviendas en las que la gran mayoría de habitantes ha vivido hasta el momento; estamos plenamente convencidos de que las 25.000 viviendas del municipio representan un enorme progreso respecto a las numerosas viviendas en las que el duro destino ha dispuesto a algunas familias obreras, ¡costándoles incluso la vida! [...] Las nuevas viviendas, respecto a las viejas, representan un progreso tan grande que los inquilinos deberían saludarlas como una liberación de las necesidades. En lugar de petróleo, luz eléctrica; en lugar de la humedad del sótano y la oscuridad de los patios, habitaciones llenas de luz; en lugar de lavabos comunitarios en pasillos olvidados, instalaciones higiénicas incluso en las habitaciones más pequeñas, excelentes patio-jardín y muchas otras cosas.

[...]

Pero de ahora en adelante, solo si se conduce con justicia la lucha por una convicción, esta tiene la posibilidad de alcanzar la victoria: queremos ser absolutamente justos, pero no por ello se puede olvidar que a gran parte de la población, a arquitectos y funcionarios competentes de la edificación, el movimiento a favor de la *Siedlung* –el movimiento por la ciudad-jardín– ha sido un movimiento ajeno hasta el momento. [...] Sucede así que aún hoy en día el movimiento por la ciudad-jardín y sus particulares condiciones de construcción –que en Alemania y Holanda, y casi en todo el mundo, son hechos conocidos por cualquier estudiante de arquitectura– son en Viena totalmente ignorados y privados de interés por funcionarios y arquitectos. [...] Y si el amor por la naturaleza, las plantas y los animales de nuestro tiempo no son solo una frase vacía, si no pensamos que la naturaleza sea necesaria solo para cuerpos enfermos y destruidos, si no la tratamos como una “diversión de ricos”, así después de seis largos días arriba y abajo en duros puestos de trabajo y sucias áreas de la metrópolis, puede seguir, para el cuerpo y el espíritu, un día al sol en la naturaleza, si no se debe anular nuestra programación en invierno, que en las vacaciones envía al campo a millones de niños, entonces debemos implantar la nueva vivienda en el verde de la naturaleza –a pesar de las dificultades temporales– debemos hacer todo lo posible para que se realice este objetivo querido por los amigos del pueblo, los higienistas sociales y reformadores de la vivienda, por médicos y educadores: la casa en el más estrecho vínculo con el jardín.

La *Siedlung* –como esta debe ser llamada– es nuestro futuro.



Un crisol de conflictos:
el Berlín expresionista



Justamente el organismo interno de un edificio llamado a cumplir fines industriales se debe mantener íntegro, y precisamente esto debe entenderse como la causa eficiente de una nueva belleza capaz de conferir calidad al espíritu de nuestro tiempo.

Peter Behrens

La descomposición de la ciudad se está ya llevando a cabo y a la misma seguirá, ni que sea de aquí a ciento veintiséis nuevos años o en el próximo milenio, la dispersión (...). Disolución de las ciudades: es una negación; pero, si a ella nos atenemos, es mucho más una afirmación que una negación.

Bruno Taut



Un crisol de conflictos: el Berlín expresionista

Un crisol de conflictos: el Berlín expresionista

Palabras clave: Segunda Revolución Industrial, crecimiento demográfico, industria eléctrica, política y sociedad, cultura y ocio.

Berlín, ciudad de historia reciente, nacida hace setecientos cincuenta años, presenta en las postrimerías del siglo XIX tal densidad de acontecimientos que sobrepasa cualquier otra capital europea, en cuanto a contradicciones y conflictos propios de un acelerado desarrollo metropolitano.

De hecho, encontramos en ella un impresionante crecimiento demográfico –determinado por las fuertes corrientes migratorias–, una rápida industrialización de las fuerzas productivas, la continua reconstrucción sobre sí misma de una trama edificatoria condicionada por rígidos límites administrativos, constituyéndose finalmente en un lugar de eclosión de tensiones políticas y sociales, más también en un modelo admirado de cultura y ocio.

El mundo intelectual, por otra parte, refleja de manera inmediata semejante cúmulo de estímulos, que parecen tornar inaplazable una adecuación de las formas expresivas a estas repentinas y radicales transformaciones. “[...] he hecho el sensacional descubrimiento de que en realidad todavía nadie ha descrito la gran ciudad presentándola como una jungla”. (Berlolt Brecht).

Bibliografía

AA.VV., *Paris-Berlin 1900-1933*, Ed. du Centre Georges Pompidou, París, 1992.

AA.VV., *Vienna - Berlin. The Art of Two Cities*, Prestel Verlag, Munich-London-New York, 2013.

Gay, P., *La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluido*, Argos, Barcelona, 1984.



Haxthausen, Ch.W.; Suhr, H. (eds.), *Berlin. Culture & Metropolis*, University of Minnesota Press, 1990.

Hegemann, W., *Das steinerne Berlin*, Jacob Hegner, Lugano, 1930 (trad. it.: *La Berlino di pietra*, Mazzotta, Milán, 1975).

Miller Lane, B., *Architecture and Politics in Germany. 1918-1945*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) (trad. it.: *Architettura e politica in Germania 1918-1945*, Officina, Roma, 1973).

Pizza, A.; Pla, M., *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, UPC, Barcelona, 2002.

Richard, L., *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*, G. Gili, Barcelona, 1979.

Richard, L., (ed.), *Berlín 1919-1933. Gigantismo, crisis social y vanguardia: la máxima encarnación de la modernidad*, Alianza ed., Madrid, 1993.

Scarpa, L., *Martin Wagner e Berlino. Casa e città nella Repubblica di Weimar*, Officina, Roma, 1983.

Wiedenhoeff, R., *Berlin's housing revolution. German reform in the 1920's*, UMI Research Press, Michigan 1971, 1985.

Karl Scheffler, DIE ARCHITEKTUR DER GROBSTADT, 1913

En: "La metrópolis". Pizza, Antonio; Pla, Maurici. *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, traducción a cargo de Marisa García Vergara, Edicions UPC, Barcelona, 2002, p.185-186.

El lugar donde se debe propagar la lucha por la nueva arquitectura es la metrópolis. Aquí se reúnen naturalmente las fuerzas espirituales del tiempo. Y es en las metrópolis, como centros de la civilización moderna, que se producen las nuevas premisas profanas e ideales de la arquitectura. Las ideas de la metrópolis se apoderan lentamente, pero de modo seguro, del espíritu colectivo, incluso de las ciudades más pequeñas. Por esto, el país entero se somete cada vez más al sentido de la metrópolis. No solo Berlín es una metrópolis en la Alemania de hoy. También ciudades como Hamburgo, Colonia, Dresde, Fráncfort, Leipzig tienen ya integralmente un carácter metropolitano. Es un signo característico del nuevo Reich el hecho de que hasta una ciudad de provincia, o bien centros industriales como Magdeburgo, Düsseldorf, Mannheim o Stettino, sean como embriones de metrópolis y que por esto se adapte perfectamente a ellas lo que a primera vista parece apropiado solo para ciudades superiores al millón de habitantes. Para el concepto de metrópolis moderna no es determinante el número de habitantes, sino el espíritu metropolitano. Este espíritu es el que construye la nueva arquitectura. Una arquitectura moderna, que tenga un carácter provincial o campesino no existe. Donde este se manifiesta todavía, se trata de un último centelleo de viejas tradiciones o bien de intentos de un nuevo arte autóctono, que se remite nuevamente a las tendencias metropolitanas. Es necesario, pues, tener siempre presente que la arquitectura del futuro, en lo que somos capaces de presagiar, será una arquitectura metropolitana, que su destino debe coincidir con el desarrollo de la ciudad, que solo puede ser burgués, gran burgués: un producto de la cultura democrática.



El cuadro confuso de la metrópolis ha de ser comprendido desde dos perspectivas. Obsérvese, primeramente, en qué se distingue de la ciudad precedente; se descubrirá que antes la ciudad existía a causa del campo, mientras que hoy no solo se ha convertido en un fin en sí misma, sino que el propio campo parece existir solo a causa de la metrópolis. La ciudad ha sido desde tiempos inmemoriales un punto central, y lo es todavía hoy. Pero esto se debía a veces al hecho de que, rodeada de sólidas murallas, era un refugio, la plaza de mercado de un territorio agrícola, el centro de actividades industriales corporativas, una sede de príncipes, un lugar de culto, o bien, un centro administrativo. Ella era el punto central de los intereses de un grupo o de una región, hasta el punto de que las propias capitales del imperio parecían todavía ciudades de provincia, casi pueblos. La ciudad moderna, en cambio, es, con todo esto y más allá de todo esto, el punto central de intereses económicos internacionales. Tiene un carácter metropolitano no solo por el hecho de que el número de habitantes ha aumentado por doquier de un modo casi fantástico, a causa de una fuga general hacia la ciudad, sino además por el hecho de que los intereses y los pensamientos de la nueva población ciudadana están orientados hacia una economía mundial.

La fecha de nacimiento de la metrópolis coincide con la de la industria. Y desde el momento en que esta tiene un carácter completamente internacional, en la metrópolis se organiza antes que nada el interés comercial e industrial, orientado en sentido internacional y expansionista, para el cual el campo y la provincia ya no son suficientes como mercado, y está impulsado a mirar más allá de los límites del propio Reich. La metrópolis aparece como el destino de esta relación, como una imagen de la necesidad. Las condiciones para su nacimiento están allí, y, sobre todo, allí donde una población se dedica en su mayoría al comercio, a la industria, a la colonización. Ciudades comerciales y ciudades de estados colonialistas, como Alejandría y Seleucia, como Cartago y Roma, eran las metrópolis de la antigüedad; en la Alemania del medioevo obtuvieron un carácter metropolitano solo aquellas ciudades que estaban situadas a lo largo de la ruta del comercio internacional que corría de este a oeste; y América, esta gigantesca colonia europea, el país del comercio y de la industria verdaderamente modernos, hoy se ha convertido necesariamente en el estado de la metrópolis. La diferencia entre el pasado y el presente consiste en el hecho de que primero la metrópolis era una excepción, mientras que hoy, ya sea en los estados europeos industrializados como en América, se ha convertido en algo típico.

También Alemania se está transformando cada vez más en un estado con el modo metropolitano de pensar, a consecuencia de un natural desarrollo de su civilización (que no es necesariamente desarrollo de cultura), acaecido con el inicio de la migración ininterrumpida desde el campo a la ciudad, del arado hacia la máquina, a consecuencia de la democratización general de toda la sociedad y del inevitable impulso hacia la economía internacional, que hoy acerca a los estados mucho más de lo que nunca estuvieron las ciudades de un mismo país. La economía internacional exige una economía monetaria; y esta se puede organizar solo en la metrópolis. Por esto los intereses se concentran cada vez más en la ciudad, y el campo se convierte cada vez más en el huerto, el bosque o el depósito de carbón fósil de la ciudad. Se refuerza así cada vez más decididamente, la superioridad de la metrópolis.

Antes, el campo era esencialmente el lugar de trabajo y la ciudad el lugar residencial. Un carácter del campo se ha introducido en la propia ciudad. Vivienda y lugar de trabajo, como oficinas o agencias, se encontraban entonces en un mismo edificio. Hoy la tendencia es la opuesta: en la ciudad para trabajar y en el campo para vivir, alejar completamente todo carácter de campo de la ciudad y separar totalmente los lugares de trabajos de los de residencia. Por esto, y por la circunstancia de que la multitud se ve obligada a organizarse cada vez más estrechamente y cada vez en mayor número en el área de trabajo colectivo, porque el comercio y la industria exigen el contacto de todos



con todos, resultan nuevas exigencias para la vida interna y para la forma exterior de una ciudad. Reconocerlo claramente es muy importante, precisamente en este momento, porque la transformación definitiva de la ciudad rural y de provincia, de la ciudad de las fortificaciones y de los gobernadores, en la metrópolis interesada en la economía internacional, apenas ha comenzado: porque la cultura industrial está solo en el comienzo de su historia, en el inicio de un largo y difícil período de pasaje; en fin, porque la moderna metrópolis debe ser construida veloz y artísticamente, y, por lo tanto, de modo consciente. Es imposible esperar y que la metrópolis se organice por sí misma, por una necesidad interna, que crezca como un organismo natural; el constructor de la ciudad debe tender a fines precisos, actuar de modo programado. Y sobre algunos puntos esenciales, debe querer lo contrario de aquello que se aspiraba en los siglos pasados.



Alienación e intelectualización: la gran ciudad en la sociología y en la literatura

Palabras clave: *Werkbund*, política, comunidad, metrópolis, leyes de intercambio, mercantilización, *Nervenleben*, *blasé*.

Hacia finales de siglo, un grupo de pensadores y sociólogos, principalmente alemanes, se dedican a analizar e intentar comprender el fenómeno de la metropolización.

Diversas concepciones se enfrentan, y se emiten múltiples juicios de valor, abriéndose un debate que influirá también en el *Werkbund*.

Se va, así, de la evocación complacida de la *comunidad* vista como positiva síntesis vital (Tönnies), al reconocimiento de la vida urbana como fuente de extrema intelectualización del comportamiento de sus habitantes (Simmel); de una apreciación impresionista de las “formas” que connotan el espacio urbano (Endell), a un análisis supuestamente “objetivo” de su proceso de constitución y de sus condiciones de existencia (Weber).

Ferdinand Tönnies vuelve a proponer el mito reaccionario de la “polis”: en respuesta a la conflictividad de la metrópolis, se perfila así el ideal comunitario como única ancla de salvación respecto a la degradación urbana contemporánea. Evasión y recuperaciones nostálgicas ofrecen, de este modo, contenidos a la esperanza de superación de las actuales contradicciones.

A este espíritu de exaltación de la comunidad, Georg Simmel opone, por el contrario, la asimilación consciente de la gran ciudad concebida como realidad estimulante, como un afinamiento de los instrumentos perceptivos y una intensificación de la vida intelectual, siendo dotada de una originalidad existencial tal que determina la aparición de un tipo urbano inédito: el *blasé*.

La generalización del valor de cambio de la mercancía, como base de las relaciones sociales, provoca indiferencia ante las “cualidades”. Todo se presenta como *equivalente* bajo la égida del dinero, y el *blasé* reconoce, intelectualmente, que todo –hombres y objetos– se puede adquirir partiendo de un precio absolutamente aleatorio.

La metrópoli, para August Endell, debe en cambio “*riappaesarsi*”, hacerse familiar, gracias a un proceso de “domesticación”.

Su nueva belleza es índice de una posibilidad de comprensión renovada, que afecta también a sus lugares peculiares (calles, puentes, etc.).

Se trata de configuraciones que, con frecuencia, son resaltadas a la manera impresionista, y donde los elementos de la naturaleza propios de un paisaje urbano –variaciones de la luz, lluvia, niebla...– pueden llegar a ofrecer una realidad fenoménica cuya percepción rescataría la fealdad constitucional del ambiente metropolitano.



No obstante, la forma de la ciudad conviene entenderla –según Max Weber– desde su caracterización *política*, como reificación del proceso global de racionalización capitalista. La ciudad, desde sus inicios, subraya el propio desapego de las ligazones orgánicas y, en su artificialidad, se erige en expresión metamórfica y arbitraria de un poder que busca en ella representación.

La tentativa de eludir esta lectura “estructural” del hecho metropolitano, desconociendo así las proyecciones futuras que las mismas fases de desarrollo de la ciudad materializan, es, para el autor, signo de una ineficaz y anacrónica nostalgia.

Bibliografía

AA.VV., *Auguste Endell. Der Architekt des photoateliers Elvira. 1871-1925*, Museum Villa Stuck, Múnich, 1977.

Cacciari, M., *Metropolis*, Officina, Roma, 1973.

Dal Co, F., *Dilucidaciones. Modernidad y Arquitectura*, Paidós, Barcelona, 1990.

Dal Lago, A., *Il conflitto della modernità. Il pensiero di Georg Simmel*, Il Mulino, Bologna, 1994.

Donahue, N.H., *Forms of Disruption. Abstraction in Modern German Prose*, The University of Michigan Press, 1993.

Eisenstadt, S.N., *Max Weber. On charisma and institution building*, The University of Chicago Press, Londres, 1968.

Frisby, D., *Fragmentos de la modernidad*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992.

Frisby, D., *Georg Simmel*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1990.

Martinotti, G., *Città e analisi sociologica*, Marsilio, Pádua, 1968.

Rémy, J., *Georg Simmel. Ville et modernité*, L'Harmattan, París, 1997.

Georg Simmel, DIE GROßSTÄDTE UND DAS GEISTESLEBEN, 1903

En: “Las grandes urbes y la vida del espíritu”. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, traducción y prólogo de Salvador Mas, Ediciones Península, Barcelona, 1986, p. 247-261.

Los más profundos problemas de la vida moderna emanan de la pretensión del individuo de conservar la autonomía y peculiaridad de su existencia frente a la prepotencia de la sociedad, de lo históricamente heredado, de la cultura externa y de la técnica de la vida (la última transformación alcanzada de la lucha con la naturaleza, que el hombre primitivo tuvo que sostener por su existencia corporal). Ya se trate de la llamada del siglo XVIII a la liberación de todas las ligazones históricamente surgidas en el estado y en la religión, en la moral y en la economía, para que se desarrolle sin trabas la originariamente naturaleza



buena que es la misma en todos los hombres; ya de la exigencia del siglo XIX de juntar a la mera libertad la peculiaridad conforme a la división del trabajo del hombre y su realización, que hace al individuo particular incomparable y lo más indispensable posible, pero que por esto mismo lo hace depender tanto más estrechamente de la complementación por todos los demás; ya vea Nietzsche en la lucha más despiadada del individuo o ya vea el socialismo, precisamente en la contención de toda competencia, la condición para el pleno desarrollo de los individuos; en todo esto actúa el mismo motivo fundamental: la resistencia del individuo a ser nivelado y consumido en un mecanismo técnico-social. Allí donde son cuestionados los productos de la vida específicamente moderna según su interioridad, por así decirlo, el cuerpo de la cultura según su alma (tal y como esto me incumbe a mí ahora frente a nuestras grandes ciudades), allí deberá investigarse la respuesta a la ecuación que tales figuras establecen entre los contenidos individuales de la vida y los supraindividuales, las adaptaciones de la personalidad por medio de las que se conforma con las fuerzas que le son externas.

El fundamento psicológico sobre el que se alza el tipo de individualidades urbanitas es el acrecentamiento de la vida nerviosa, que tiene su origen en el rápido e ininterumpido intercambio de impresiones internas y externas. El hombre es un ser de diferencias, esto es, su conciencia es estimulada por la diferencia entre la impresión del momento y la impresión precedente. Las impresiones persistentes, la insignificancia de sus diferencias, las regularidades habituales de su transcurso y de sus oposiciones, consumen, por así decirlo, menos conciencia que la rápida aglomeración de imágenes cambiantes, menos que el brusco distanciamiento en cuyo interior lo que se abarca con la mirada es la imprevisibilidad de impresiones que se imponen. En tanto que la gran urbe crea precisamente estas condiciones psicológicas (a cada paso por la calle, con el tiempo y las multiplicidades de la vida económica, profesional, social), produce ya en los fundamentos sensoriales de la vida anímica, en el *quantum* de conciencia que esta nos exige a causa de nuestra organización como seres de la diferencia, una profunda oposición frente a la pequeña ciudad y la vida del campo, con el ritmo de su imagen senso-espiritual de la vida que fluye más lenta, más habitual y más regular.

A partir de aquí se torna conceptuable el carácter intelectualista de la vida anímica urbana, frente al de la pequeña ciudad que se sitúa más bien en el sentimiento y en las relaciones conforme a la sensibilidad. Pues estas se enraizan en los estratos más inconscientes del alma y crecen con la mayor rapidez en la tranquila uniformidad de costumbres ininterumpidas. Los estratos de nuestras almas transparentes, conscientes, más superiores, son, por el contrario, el lugar del entendimiento. El entendimiento es, de entre nuestras fuerzas interiores, la más capaz de adaptación; por lo que solo el sentimiento más conservador sabe que tiene que acomodarse al mismo ritmo de los fenómenos. De este modo, el tipo del urbanita (que, naturalmente, se ve afectado por cientos de modificaciones individuales) se crea un órgano de defensa frente al desarraigo con el que le amenazan las corrientes y discrepancias de su medio ambiente externo: en lugar de con el sentimiento, reacciona frente a estas en lo esencial con el entendimiento, para el cual, el acrecentamiento de la conciencia, al igual que produjo la misma causa, procura la prerrogativa anímica. Con esto, la reacción frente a aquellos fenómenos se traslada al órgano psíquico menos perceptible, distante al máximo de la profundidad de la personalidad.

Esta racionalidad, reconocida de este modo como un preservativo de la vida subjetiva frente a la violencia de la gran ciudad, se ramifica en y con múltiples fenómenos particulares. Las grandes ciudades han sido desde tiempos inmemoriales la sede de la economía monetaria, puesto que la multiplicidad y aglomeración del intercambio económico proporciona al medio de cambio una importancia a la que no hubiera llegado en la escasez del trueque campesino. Pero economía monetaria y dominio del entendimiento están en la más profunda conexión. Les es común la pura objetividad en el trato con hombres y cosas, en el que se empareja a menudo una justicia formal con



una dureza despiadada. El hombre puramente racional es indiferente frente a todo lo auténticamente individual, pues a partir de esto resultan relaciones y reacciones que no se agotan con el entendimiento lógico (precisamente como en el principio del dinero no se presenta la individualidad de los fenómenos). Pues el dinero solo pregunta por aquello que les es común a todos, por el valor de cambio que nivela toda cualidad y toda peculiaridad sobre la base de la pregunta por el mero cuánto. Todas las relaciones anímicas entre personas se fundamentan en su individualidad, mientras que las relaciones conforme al entendimiento calculan con los hombres como con números, como con elementos en sí indiferentes que solo tienen interés por su prestación objetivamente sopesable; al igual que el urbanita calcula con sus proveedores y sus clientes, sus sirvientes y bastante a menudo con las personas de su círculo social, en contraposición con el carácter del círculo más pequeño, en el que el inevitable conocimiento de las individualidades produce del mismo modo inevitablemente una coloración del comportamiento plena de sentimiento, un más allá de sopesar objetivo de prestación y contraprestación.

Lo esencial en el ámbito psicológico-económico es aquí que en relaciones más primitivas se produce para el cliente que encarga la mercancía, de modo que productor y consumidor se conocen mutuamente. Pero la moderna gran ciudad se nutre casi por completo de la producción para el mercado, esto es, para consumidores completamente desconocidos, que nunca entran en la esfera de acción del auténtico productor. En virtud de esto, el interés de ambos partidos adquiere una objetividad despiadada; su egoísmo conforme a entendimiento calculador económico no debe temer ninguna desviación por los imponderables de las relaciones personales. Y, evidentemente, esto está en una interacción tan estrecha con la economía monetaria, la cual domina en las grandes ciudades y ha eliminado aquí los últimos restos de la producción propia y del intercambio inmediato de mercancías y reduce cada vez más de día en día el trabajo para clientes, que nadie sabría decir si primeramente aquella constitución anímica, intelectualista, exigió la economía monetaria o si esta fue el factor determinante de aquella. Solo es seguro que la forma de la vida urbanita es el suelo más abonado para esta interacción. Lo que tan solo desearía justificar con la sentencia del más importante historiador inglés de las constituciones: en el transcurso de toda la historia inglesa, Londres nunca actuó como el corazón de Inglaterra, a menudo actuó como su entendimiento y siempre como su bolsa.

[...]

Pero también aquí hace su aparición lo que en general solo puede ser la única tarea de estas reflexiones: que desde cada punto en la superficie de la existencia, por mucho que parezca crecer solo en y a partir de esta, cabe enviar una sonda hacia la profundidad del alma; que todas las exteriorizaciones más triviales están finalmente ligadas por medio de líneas direccionales con las últimas decisiones sobre el sentido y el estilo de la vida. [...] Los mismos factores que se coagulan conjuntamente de este modo en la exactitud y precisión al minuto de la forma vital en una imagen de elevadísima impersonalidad, actúan, por otra parte, en la dirección de una imagen altamente personal. Quizá no haya ningún otro fenómeno anímico que esté reservado tan incondicionadamente a la gran ciudad como la indolencia.

[...]

Con esta fuente fisiológica de la indolencia urbanita se reúne la otra fuente que fluye en la economía monetaria. La esencia de la indolencia es el embotamiento frente a las diferencias de las cosas, no en el sentido de que no sean percibidas, como sucede en el



caso del imbécil, sino de modo que la significación y el valor de las diferencias de las cosas y, con ello, las cosas mismas, son sentidas como nulas. [...] Por esto las grandes ciudades, en las que como sedes principales del tráfico monetario la adquiribilidad de las cosas se impone en proporciones completamente distintas de lo que lo hace en relaciones más pequeñas, son también los auténticos parajes de la indolencia. En ella se encumbra en cierto modo aquella consecuencia de la aglomeración de hombres y cosas que estimula al individuo a su más elevada prestación nerviosa; en virtud del mero crecimiento cuantitativo de las mismas condiciones, esta consecuencia cae en su extremo contrario, a saber: en este peculiar fenómeno adaptativo de la indolencia, en el que los nervios descubren su última posibilidad de ajustarse a los contenidos y a la forma de vida de la gran ciudad en el hecho de negarse a reaccionar frente a ella; el automantenimiento de ciertas naturalezas al precio de desvalorizar todo el mundo objetivo, lo que al final desmorona inevitablemente la propia personalidad en un sentimiento de igual desvalorización.

[...]

Pero también me parece claramente reconocible en el desarrollo de la individualidad en el marco de la vida de la ciudad. La vida de la pequeña ciudad, tanto en la Antigüedad como en la Edad Media, ponía al individuo particular barreras al movimiento y relaciones hacia el exterior, a la autonomía y a la diferenciación hacia el interior, bajo las cuales el hombre moderno no podría respirar. Incluso hoy en día, el urbanita, trasladado a una ciudad pequeña, siente un poco la misma estrechez. Cuanto más pequeño es el círculo que conforma nuestro medio ambiente, cuanto más limitadas las relaciones que disuelven las fronteras con otros círculos, tanto más recelosamente vigila sobre las realizaciones, la conducción de la vida, los sentimientos de individuo, tanto más temprano una peculiaridad cuantitativa o cualitativa haría saltar en pedazos el marco del todo.

Desde este punto de vista, la antigua polis parece haber tenido por completo el carácter de la pequeña ciudad. La constante amenaza a su existencia por enemigos cercanos y lejanos provocó aquella rígida cohesión en las relaciones políticas y militares, aquella vigilancia del ciudadano por el ciudadano, aquel celo de la totalidad frente al individuo particular, cuya vida particular era postrada de este modo en una medida tal respecto de la que él, a lo máximo, podía mantenerse mediante el despotismo sin daño alguno para su casa. La inmensa movilidad y agitación, el peculiar colorido de la vida ateniense se explica quizás a partir del hecho de que un pueblo de personalidades incomparablemente individuales luchase contra la constante presión interna y externa de una desindividualizadora pequeña ciudad. Esto produjo una atmósfera de tensión en la que los más débiles fueron postrados y los más fuertes fueron excitados a la apasionada autoafirmación. Y, precisamente con esto, alcanzó en Atenas su estado floreciente aquello que, sin poder describirlo exactamente, debe caracterizarse como “lo general humano” en el desarrollo espiritual de nuestra especie.

Pues esta es la conexión cuya validez, tanto objetiva como histórica, se afirma aquí: los contenidos y formas de la vida, más amplios y más generales, están ligados interiormente con las más individuales; ambos tienen su estadio previo común o también su adversario común en formaciones y agrupaciones angostas, cuyo automantenimiento se resiste lo mismo frente a la amplitud y generalidad fuera de ellas como frente al movimiento e individualidad libres en su interior. Así como en el feudalismo el hombre “libre” era aquel que estaba bajo el derecho común, esto es, bajo el derecho del círculo social más grande, pero no era libre aquel que, bajo exclusión de este, solo tenía su derecho a partir del estrecho círculo de una liga feudal, así también hoy en día, en un sentido espiritualizado y refinado, el urbanita es “libre” en contraposición con las pequeñeces y prejuicios que comprimen al habitante de la pequeña ciudad. Pues la reserva e



indiferencias recíprocas, las condiciones vitales espirituales de los círculos más grandes, no son sentidas en su efecto sobre la independencia del individuo en ningún caso más fuertemente que en la densísima muchedumbre de la gran ciudad, puesto que la cercanía y la estrechez corporal hacen tanto más visible la distancia espiritual; evidentemente, el no sentirse en determinadas circunstancias en ninguna otra parte tan solo y abandonado como precisamente entre la muchedumbre urbanita es solo el reverso de aquella libertad. Pues aquí, como en ningún otro lugar, no es en modo alguno necesario que la libertad del hombre se refleje en su sentimiento vital como bienestar.

[...]

Se requiere solo la indicación de que las grandes ciudades son los auténticos escenarios de esta cultura que crece por encima de todo lo personal. Aquí se ofrece, en construcciones y en centros docentes, en las maravillas y comodidades de las técnicas que vencen al espacio, en las formaciones de la vida comunitaria y en las instituciones visibles del estado, una abundancia tan avasalladora de espíritu cristalizado, que se ha tornado impersonal, que la personalidad, por así decirlo, no puede sostenerse frente a ello. Por una parte, la vida se le hace infinitamente más fácil, dado que se le ofrecen desde todos los lados estímulos, intereses, rellenos de tiempo y conciencia que le portan como en una corriente en la que apenas necesita de movimientos natatorios propios. Pero por otra parte, la vida se compone cada vez más y más de estos contenidos y ofrecimientos impersonales, los cuales quieren eliminar las colocaciones e incomparabilidades auténticamente personales; de modo que para que esto más personal se salve, se debe movilizar un máximo de especificidad y peculiaridad, se debe exagerar estas para ser también por sí mismas, aunque solo sea mínimamente. La atrofia de la cultura individual por la hipertrofia de la cultura objetiva es un motivo del furioso odio que los predicadores del más extremo individualismo, Nietzsche el primero, dispensan a las grandes ciudades; por lo que precisamente son amados tan apasionadamente en las grandes ciudades, y justamente aparecen a los ojos de los urbanitas como los heraldos y salvadores de su insatisfechísimo deseo.

En la medida en que se pregunta por la posición histórica de estas dos formas del individualismo que son alimentadas por las relaciones cuantitativas de la gran ciudad, la independencia personal y la formación de singularidad personal, en esta medida, la gran ciudad alcanza un valor completamente nuevo en la historia mundial del espíritu. El siglo XVIII encontró al individuo sometido a violentas ataduras de tipo político y agrario, gremial y religioso, que se habían vuelto completamente sin sentido; restricciones que imponían a los hombres a la fuerza, por así decirlo, una forma antinatural y desigualdades ampliamente injustas. En esta situación surgió la llamada a la libertad y a la igualdad: la creencia en la plena libertad de movimiento del individuo en todas las relaciones sociales y espirituales, que aparecería sin pérdida de tiempo en todo corazón humano noble tal y como la naturaleza la ha colocado en cada uno, y a la que la sociedad y la historia solo habían deformado. Junto a este ideal del liberalismo creció en el siglo XIX, gracias al romanticismo y a Goethe, por una parte, y a la división del trabajo, por otra, lo siguiente: los individuos liberados de las ataduras históricas se querían también diferenciar los unos de los otros. El portador del valor “hombre” no es ya el “hombre general” en cada individuo particular, sino que precisamente unicidad e intransformabilidad son ahora los portadores de su valor. En la lucha y en los cambiantes entrelazamientos de estos dos modos de determinar para el sujeto su papel en el interior de la totalidad, transcurre tanto la historia externa como la interna de nuestro tiempo.

Es función de las grandes ciudades proveer el lugar para la lucha y el intento de unificación de ambos, en tanto que sus peculiares condiciones se nos han manifestado como ocasiones y estímulos para el desarrollo de ambos. Con esto alcanzan un fructífero lu-



gar, completamente único, de significaciones incalculables, en el desarrollo de la existencia anímica; se revelan como una de aquellas grandes figuras históricas en las que las corrientes contrapuestas y abarcadoras de la vida se encuentran y desenvuelven con los mismos derechos. Pero en esta medida, ya nos resulten simpáticas o antipáticas sus manifestaciones particulares, se salen fuera de la esfera que conviene a la actitud del juez frente a nosotros. En tanto que tales fuerzas han quedado adheridas tanto en la raíz como en la cresta de toda vida histórica, a la que nosotros pertenecemos en la efímera existencia de una célula, en esta medida, nuestra tarea no es acusar o perdonar, sino tan solo comprender.

August Endell, DIE SCHÖNHEIT DER GROßEN STADT, 1908

En: "La belleza de la metrópolis". Pizza, Antonio; Pla, Maurici. *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, traducción a cargo de Marisa García Vergara, Edicions UPC, Barcelona, 2002, p.181-184.

La metrópolis como símbolo de la decadencia actual.

La metrópolis, el fruto más evidente y sin duda característico de la vida actual, la figura más completa de nuestra actividad y de nuestra voluntad, ha sido naturalmente el objeto de innumerables ataques. La metrópolis aparece como símbolo, como la expresión más fuerte de una *Kultur* alejada de la naturaleza, de la simplicidad, de la ingenuidad. La metrópolis recoge en un caos horrendo, despreciando todo buen sentimiento, una escuálida búsqueda de placer, una prisa neurótica, una degeneración repugnante. Ella arruina a los hombres que atrae con ilusorias seducciones. Los enerva, los vuelve débiles, egoístas, cautivos. Quien vive en la ciudad no tiene patria. Despreciamos la suciedad de la ciudad, sus ruidos, su mugre, sus casas oscuras, su aire pesado e insano. Sobre tales consideraciones, como muchas otras, no tendríamos que insistir, si no fuese porque el propio ciudadano cree, sueña en nombre de la patria en casitas de campo con una ventana iluminada bajo el faro de la noche, si millares de hombres no tuviesen la existencia amargada por tales discursos. Se puede, ciertamente, considerar un objetivo digno de esfuerzo borrar la ciudad de la faz de la tierra. Pero estas ahora existen y deben existir, a menos que se quiera destruir toda nuestra economía. Centenares de miles de personas deben vivir en la ciudad, y en lugar de inculcarles una malsana y desesperada nostalgia, sería mucho más sabio enseñarles a observar realmente la ciudad, para obtener la mayor fuerza y la mayor alegría posible. Sin duda, la vida en nuestras ciudades es más extenuante que en los pequeños pueblos o en el campo. Nos podemos lamentar del hecho de que plantas y animales nos sean cada vez más extraños y que hayamos perdido así muchas ocasiones de alegría. Es necesario también admitir que nuestros edificios son en su mayor parte aburridos, amorfos y sin vida. Pero precisamente por esto, nuestro primer objetivo es modificar la arquitectura de nuestras ciudades, construir ciudades más espaciales, más ordenadas, más artísticas, y nuestro segundo objetivo, más fácil de realizar, es compensar todo defecto con nuevos placeres.

La ciudad, una fábula.

Lo extraordinario es que la metrópolis, pese a sus feos edificios, su bullicio y todas las otras cosas que se le pueden reprochar, continua siendo un milagro de belleza y de poesía, una fábula, la más multiforme y variopinta, jamás narrada por un poeta, una patria,



una madre, que cotidianamente colma a sus hijos de alegrías siempre nuevas. Esto puede sonar como una paradoja, una exageración. Pero quien no está engeguecido por prejuicios, quien comprende que debe prestar toda su energía y atención a la ciudad, estos advertirán pronto que ella recoge en sus calles bellezas miles, innumerables maravillas, infinitas riquezas, accesibles a todos y, sin embargo, vistas por pocos.

La ciudad, una patria.

Admiramos las ciudades del pasado, Babilonia, Tebas, Atenas, Roma, Bagdag. Estas son solo ruinas. Ninguna fantasía podrá reconstruirlas. Pero nuestras ciudades viven. Se circundan de toda la potencia del presente, de la existencia, del hoy. Y en comparación con su multiforme infinidad, toda tradición, sean incluso las ruinas más preciosas, parece espectral y mísera. Nuestras ciudades son inagotables como la vida misma. Ellas son la patria, por las que hablamos cada día con cientos de voces diferentes e inolvidables. Sin embargo, queremos considerarlas, ellas nos dan felicidad, fuerza, son el terreno sobre el cual solamente podemos vivir.

La ciudad como naturaleza.

A esta belleza oculta que no habla a los sentidos, que es accesible solo a quien con la fuerza de su imaginación penetra en el mundo del trabajo, se agrega la belleza de la ciudad como naturaleza. Esto podrá parecer una afirmación fuera de lugar, pero es solo porque esta belleza ha sido siempre olvidada, porque no estamos habituados a mirar una ciudad como se mira la naturaleza, como admira un bosque, una montaña, un mar.

La ciudad de los ruidos.

Es verdaderamente extraordinario cómo el graznido de los cuervos, el soplido del viento, el espumear del mar parecen ruidos poéticos, grandes y nobles, mientras que los de la ciudad no parecen dignos de la menor atención. Sin embargo, estos forman un mundo maravilloso, y presentan la ciudad, incluso para un ciego, como un ser rico y complejo. Es necesario parar la oreja y escuchar las voces de la ciudad. El agudo balanceo de los coches de alquiler, el sonido pesado del furgón de correo, el batir de los cascos de los caballos de carga, cada ruido tiene su carácter, articulado en gradaciones más refinadas de cuanto se pueda decir con palabras. Distinguimos con seguridad, casi inconscientemente, los vehículos unos de los otros, sin necesidad de los ojos. Estos ruidos son conocidos como viejos amigos. Cuando son cercanos, a menudo, son ensordecedores. Pero es bello cuando se alejan y se debilitan con la distancia. Es agradable el resonar de las ruedas; maravilloso, pues, su imprevisto callar cuando el coche llega a un cruce. Resuenan sobre todo los pasos desiguales de los peatones. Fugaz, ligero, casi encantador es el efecto del paso de muchos hombres en una calle estrecha, donde raramente pasan coches, como sucede en la *Schloßstrasse* en Dresde. Y qué variadas son las voces de los automóviles: un silbido mientras se acercan, el sonido del claxon y, finalmente, el ritmo de los pistones en el cilindro, que zumba cada vez más cerca, que crece en su tono metálico. Luego, cuando el automóvil nos alcanza, podemos todavía distinguir el silbo de las ruedas, cuyos rayos parten el aire, y el roce de las gomas. Es misterioso el sonido profundo de los transformadores, escondidos en las columnas de los carteles —un sonido que nos golpea casi imperceptiblemente, como un perro que frota la cabeza contra su patrón. Pleno y oscuro es el tono del tranvía que corre, cadenciado por los golpes de los vagones sobre los rieles, por el batir irregular de las ruedas, por el incesante murmullo del cable. Podemos caminar durante



horas a través de la ciudad escuchando sus voces, débiles y fuertes. Podemos andar en el silencio de los lugares solitarios o buscar la vida compleja y extraordinaria de la multitud atareada en las grandes avenidas. Faltan las palabras para expresar todas estas riquezas.

La ciudad como paisaje.

A quien sabe escucharla, la metrópolis se le aparece como un ser en continuo movimiento, rico en diversos elementos. A quien camina por ella, le regala paisajes inagotables, imágenes variopintas y multiformes, riquezas que el hombre no podrá jamás desentrañar completamente. Si todavía pocos lo advierten, esto depende del hecho de que el hombre solo puede alcanzar alguna alegría a través de la lucha, que toda belleza ha sido encontrada en el curso de largos años y solo lentamente se convierte en inalienable tesoro de nuestra *Kultur*. Nuestras metrópolis son todavía tan jóvenes, que solo ahora su belleza comienza a ser descubierta. Y como todo tesoro de la *Kultur*, como toda nueva belleza, al comienzo debe encontrar críticas y prejuicios. El tiempo que ha producido el grandioso desarrollo de la ciudad, ha creado también los pintores y los poetas que comenzaron a sentir la belleza y a inspirar en ella sus obras. Pero han estado supeditados a una ola de sospechas, de bullas, de moralismos. Se les acusa de haber bajado al fango de las calles, sin siquiera sospechar que precisamente en ello radica su gloria: ellos encontraron la belleza y grandeza precisamente en los lugares donde la masa de los hombres pasaban indiferentes, en el fango de las calles, en la refriega y en la maraña del egoísmo y de la sed de ganancia. Todavía hoy, estos descubrimientos y este *Streben* son mistificados y combatidos por los miopes, como si fueran una depravación o una traición a la patria. Yo quiero hablar del modo más amplio sobre esta nueva belleza. El lenguaje, en efecto, es más rico para el mundo visible que para aquel que solo es audible.



Alfred Döblin

Palabras clave: ciudad, literatura, narración, realidad urbana, *collage*.

Con la publicación de la novela *Berlin Alexanderplatz*, en 1929, la ciudad no se erige únicamente en tema principal de la narración, sino que determina de manera tangible su estructura literaria.

La “respiración” de la ciudad de Berlín, de joyciana memoria, teje literalmente el desarrollo de la prosa. Se impone a cosas, figuras, personas, diluyendo cualquier otra voluntad de dominio semántico.

El protagonista, Franz Biberkopf, no puede hacer otra cosa que someterse, aunque reticente, a un destino ineluctable que lo reduce a *collage* heterogéneo y discontinuo, desmembrando cruelmente su pretendida “personalidad” de hombre libre a la búsqueda de una propia salvación consoladora.

Un malévolos feto “urbano” lo conducirá, sin remisión, sin vía de escape, a la desesperación y al anonadamiento.

Bibliografía

Döblin, A., *Berlin Alexanderplatz* (1929), (trad. cast.: *Berlín Alexanderplatz*, Destino, Barcelona, 1996).

Bronner, S.E.; Kellner, D. (eds.), *Passion and rebellion. The Expressionist Heritage*, Columbia University Press, Nueva York, 1983, 1988.

Döblin, A., *Scritti berlinesi*, Il Mulino, Bolonia, 1994.

Esteve, A., “El Berlín de Alfred Döblin”, en *LARS: cultura y ciudad. Ciudades narradas*, n. 20, 2010, p.39-45.

Keating, P., “The metropolis in literature”, en A. Sutcliffe, *Metropolis 1890-1940*, Mansell, Londres, 1984.

Midgley, D., “Asphalt jungle: Brecht and German poetry of the 1920’s”, en Timms & Kelley, *Unreal city. Urban experience un modern European literature and art*, Nueva York, 1985.

Sherpe, K.R., “The city a Narrator: The Modern Text in Alfred Döblin’s”, en Huysen, A.; Bathrick, D., *Modernity and the Text. Revision of German Modernism*, Columbia University Press, Nueva York, 1989.

Zimmermann, U., “Expressionism and Döblin’s Berlin Alexanderplatz”, en Bronner, S.E.; Kellner, D. (eds.), *Passion and rebellion. The Expressionist Heritage*, Columbia University Press, Nueva York, 1983, 1988.



Alfred Döblin, BERLIN ALEXANDERPLATZ, 1929

En: *Berlín Alexanderplatz*, traducción de Miguel Sáenz, Ediciones Destino, Barcelona, 1996, p. 145-152.

Franz en retirada. Franz les toca a los judíos una marcha de despedida

Franz Biberkopf, fuerte como una serpiente cobra pero inseguro sobre las piernas, se levantó y fue a ver a los judíos de la Münzstrasse. No fue directamente, sino dando un gran rodeo. El hombre quiere acabar con todo. El hombre quiere hacer tabla rasa. Ahí vamos otra vez. Franz Biberkopf. Tiempo seco, frío pero vigorizante, quién querría estar ahora en un portal, ser vendedor ambulante y tener los pies congelados. Un hombre de honor. Una suerte haber salido de la habitación y no oír el cacareo de las mujeres. Aquí está Franz Biberkopf, andando por la calle. Todas las tabernas vacías, ¿Por qué? Los vagos duermen aún. Los taberneros pueden beberse su propia agua sucia. El agua sucia son dividendos. A nosotros no nos apetece. Bebemos matarratas.

Franz Biberkopf se abrió paso tranquilamente, metido en su abrigo verde grisáceo de soldado, a través de la gente, mujerucas que compraban en los carros verduras, queso y arenques. Alguien pregonaba cebollas.

La gente hace lo que puede. Tienen niños en casa, bocas hambrientas, picos de pájaro, boca abierta, boca cerrada, boca abierta, boca cerrada, abierta, cerrada, abierta, cerrada.

Franz anduvo más deprisa, dobló la esquina pisando fuerte. Eso es, aire libre. Pasó con más calma junto a los grandes escaparates. ¿Qué cuestan las botas? Zapatos de charrol, zapatos de baile, tienen que resultar muy elegantes en los pies, una chica con zapatos de baile. El ridículo de Lissarek, el de Bohemia, el viejo de los grandes agujeros de la nariz que estaba en Tegel, hacía que su mujer, o la que se hacía pasar por ella, le llevara cada tantas semanas un par de bonitas medias de seda, un par nuevo y un par viejo. Para partirse de risa. Aunque ella tuviera que robarlas, él tenía que tenerlas. Una vez lo pescaron con las medias en sus piernas roñosas, menudo inútil, se miraba las piernas y se excitaba, y se le ponían las orejas coloradas, para partirse de risa. Muebles a plazos. Muebles de cocina en doce mensualidades.

Biberkopf seguía caminando satisfecho. Solo hacía falta mirar de vez en cuando la acera. Examinaba sus pasos y el pavimento firme, bonito y seguro. Sin embargo, su vista resbaló de pronto por las fachadas, examinó las fachadas, se aseguró de que estaban quietas y no se movían aunque, en realidad, una casa así tiene muchas ventanas y puede inclinarse fácilmente hacia delante. Eso puede transmitirse a los tejados, arrastrarlos consigo; los tejados pueden oscilar. Pueden empezar a oscilar, a columpiarse, a agitarse. Los tejados pueden resbalar, como la arena por una pendiente inclinada, como un sombrero de la cabeza. Al fin y al cabo todos están inclinados sobre las vigas, la fila entera. Pero están clavados, con fuertes maderos debajo y además está el embreado, el alquitrán. La guardia del Rin, tu guardia fiel, está advertida. Buenos días, señor Biberkopf, aquí andamos derechos, el pecho fuera, la espalda recta, amigo, por la Brunnenstrasse. Dios se apiada de todos los hombres, somos ciudadanos alemanes, como ha dicho el director de la prisión.

Uno de gorra de cuero, de rostro pálido y fofo, se rascaba con el meñique un forúnculo de la barbilla, mientras se le caía el labio inferior. Otro de anchas espaldas y los fondillos del pantalón colgantes estaba atravesado junto a él, cerraban el paso, Franz los rodeó. El de la gorra de cuero se hurgaba en la oreja derecha.

Observó satisfecho que todos iban tranquilamente por la calle, los cocheros descargaban, las autoridades se ocupaban de las casas, ruge una voz como un trueno, luego también podemos andar por aquí. Una columna de anuncios en la esquina, sobre el papel amarillo decía en negros caracteres latinos: “¿Has vivido junto al hermoso



Rin?”, “El Rey de los delanteros centro”. Había cinco hombres formando un pequeño círculo sobre el asfalto, balanceaban los martillos, partían el asfalto en pedazos, al de la chaqueta de lana verde lo conocemos, seguro, ese tiene trabajo, también podemos hacer eso, más adelante, se agarra con la mano derecha, se levanta, se coge, y abajo, pam. Así somos los horribles que trabajan, el proletariado. Arriba a la derecha, abajo a la izquierda. Arriba a la derecha, abajo a la izquierda, pam. Peligro Obras, Compañía Hormigonera de Stralau.

Caminaba sin rumbo fijo, junto a los rechinantes tranvías. ¡No os apeéis en marcha! ¡Aguardad a que el coche se detenga! El guardia dirige el tráfico, un cartero quiere cruzar rápidamente aún. Yo no tengo prisa, solo quiero ir a casa de los judíos. De todos modos los voy a encontrar. Se te llenan las botas de porquería, pero de todas formas no están limpias, quién las va a limpiar, quizá la Schmidt, que no hace nada (telarañas en el techo, regüeldo agrio, hace ruidos con el paladar, vuelve la cabeza hacia los escaparates: Gargoyle Mobilöl Vulcanizados, peinados a lo *garçon*, ondulado sobre fondo azul, Pixavon, preparado fino a base de brea). Quizá la gorda Lina podría limpiarme las botas... Eso bastó para hacerle avivar el paso.

El estafador de Lüders, la carta de la mujer, le voy a clavar un cuchillo en la tripa. Diosdiosdios, oye, déjalo estar, hay que dominarse, canalla, no hay que ponerle a nadie la mano encima, ya hemos estado una vez en Tegel. Así pues: trajes a medida, confección para caballeros, eso en primer lugar, y luego carrocerías, accesorios de automóvil, también importante, para rodar deprisa pero no demasiado.

Pierna derecha, pierna izquierda, pierna derecha, pierna izquierda, siempre despacio, sin empujar, señorita. Cuidado: tumulto y guardia. ¿Qué es eso? Despacio que tengo risa. Jújuju, jújuju, cantan los gallos. Franz estaba contento, todas las caras parecían más amables.

Se dejó absorber con alegría por la calle. Soplaban un viento frío, mezclado, según las casas, con cálidos olores de sótano, frutas del país y meridionales, gasolina. El asfalto no huele en invierno.

En casa de los judíos, Franz estuvo sentado una hora entera en el sofá. Ellos hablaron, él habló, él se asombró, ellos se asombraron durante una hora entera. ¿De qué se asombraba mientras estaba en el sofá y ellos hablaban y hablaba él? De que él estuviera allí hablando y de que ellos hablaran, y se asombró sobre todo de sí mismo. ¿Por qué se asombró de sí mismo? Sabía y se daba cuenta por sí mismo, lo comprobaba como un contable un error de cálculo. Lo comprobaba.

Estaba decidido; se asombraba de la decisión a que había llegado. Esa decisión decía, mientras los miraba a la cara, sonreía, preguntaba, respondía: Franz Biberkopf, ya pueden decir lo que quieran, llevan túnicas pero no son curas, es un caftán, son de Galizia, de cerca de Lemberg según dicen, son listos, pero a mí no me enseñan nada. Estoy aquí sentado en el sofá y no voy a tener tratos con ellos. He hecho lo que he podido.

La última vez que estuve aquí me senté con uno sobre la alfombra. Uy, se resbala uno, me gustaría probarlo. Pero hoy no, eso ya ha pasado. Aquí estamos, clavados sobre nuestras cuatro letras, mirando a los dichosos judíos.

El hombre no da más de sí, no es una máquina. El undécimo mandamiento, es no dejarse deslumbrar. Una bonita casa tienen los hermanos, sencilla, de mal gusto y sin ninguna ostentación. Con eso no van a apabullar a Franzen. Franz sabe dominarse. Eso ha pasado. A la cama, a la cama el que tenga, y el que no la tenga también a la cama, a la cama. Se acabó el trabajar. El hombre no da más. Cuando la bomba se atasca en la arena, ya se le puede dar lo que se quiera. Franz tiene derecho a jubilación sin pensión. Qué es eso, pensó maliciosamente, mirando el borde del sofá, jubilación sin pensión.

“Y cuando se tiene una fuerza como usted, se es un hombre tan fuerte, hay que dar gracias al Creador. Qué le puede pasar. ¿Por qué tiene que darse a la bebida? Si



no hace una cosa, hará otra. Se va al mercado, se pone delante de los puestos, se pone en la estación: qué creéis que un hombre así me cobró hace poco, cuando volví de Landsberg la semana pasada, un día estuve fuera, qué creéis que me cobró. Adivina, Nahúm, un hombre alto como puerta, un Goliat. Dios me proteja. Cincuenta pfennig. Pues eso, cincuenta pfennig. Habéis oído, cincuenta pfennig. Por llevar una maletita de aquí a la esquina. Yo no quería llevarla porque era sábado. El hombre me cobra cincuenta pfennig. Pero yo lo miré. Bueno, también usted podría... sabe, tengo algo para usted. ¿No hay algo en casa de Feitel, el comerciante de trigo? Di, tú conoces a Feitel”. “A Feitel no, a su hermano”. “Pues eso, el que se dedica al trigo. ¿Quién es su hermano?”. “El hermano de Feitel, ya te lo he dicho”. “Yo no conozco a todo el mundo en Berlín”. “El hermano de Feitel. Un hombre con unos ingresos que...” Movi6 la cabeza con desesperada admiraci6n. El pelirrojo levant6 el brazo y agach6 la cabeza: “No me digas. Pero de Czernowitz”. Se habían olvidado de Franz. Los dos pensaban intensamente en las riquezas del hermano de Feitel. El pelirrojo andaba excitado de un lado a otro, dio un resoplido por la nariz. El otro ronroneaba, irradiaba satisfacci6n, se sonreía con disimulo detrás de él, chascaba las uñas: “Sssí”. “Magnífico. No me digas”. “La familia está hecha de oro. Y no es hablar por hablar. Oro”. El pelirrojo daba vueltas y se sent6 emocionado en la ventana. Lo que pasaba fuera lo llen6 de desprecio, dos hombres, en mangas de camisa, lavaban un coche, un coche viejo. A uno le colgaban los tirantes del pantal6n, arrastraban dos cubos de agua, el patio estaba inundado. Con la mirada pensativa, soñando con oro, contemplaba a Franz: “¿Qué os parece?”. Qué le va a parecer, es un pobre hombre, medio loco, qué sabe un desgraciado así del dinero de Feitel de Czernowitz; este no dejaría que le limpiara los zapatos. Franz le devuelve la mirada. Buenos días, señor párroco, los tranvías siguen repiqueteando, sin embargo sabemos ya qué hora ha sonado, nadie puede dar más de lo que tiene. Se acab6 el trabajo, y aunque la misma nieve ardiera no moveríamos un dedo, nos quedaríamos impávidos.

La serpiente había bajado del árbol deslizándose. Maldita serás entre todos los animales, te arrastrarás sobre el vientre, comerás polvo durante toda tu vida. Pondré enemistad entre ti y la mujer. Parirás con dolor, Eva. Adán, por ti será maldita la tierra, te dará espinas y abrojos y comerás las hierbas del campo.

Ya no trabajamos, no vale la pena, y aunque la misma nieve ardiera no moveríamos un dedo.

Esa era la palanca de hierro que Franz Biberkopf tenía en las manos, con la que estuvo sentado y sali6 despu6s por la puerta. Sus labios decían algo. Vacilando había llegado furtivamente hasta allí, había salido hacia meses de la prisi6n de Tegel, había tomado el tranvía, recorriendo rápidamente las calles, las casas, los tejados que resbalaban, había estado en casa de los judíos. Se puso en pie, vámonos, aquella vez fui a ver a Minna, qué hago aquí, vamos a ver a Minna, a verlo todo bien y ver cómo pas6.

Se larg6. Estuvo rondando la casa de Minna. En una banqueta se sentaba Marieta haciendo calceta, ¡ay qué pobreta! Qué me importa. Husmeaba en torno a la casa. Qué me importa. Que sea feliz con su viejo. De nabos y repollos mi madre nos hinchaba, si hubieran sido pollos, en casa me quedaba. Aquí los gatos echan el mismo pestazo que en todas partes. No vuelva liebre en la avena cual tocino en la alacena. Voy a andar por aquí devanándome los sesos y mirando la casa. Y toda la patulea haciendo kikirikí.

Kikirikí. Kikirikí. Así habló Menclao. Y sin quererlo entristeci6 de tal modo el corazón de Telémaco, que las lágrimas rodaron por las mejillas de este y tuvo que apretar con ambas manos el manto de púrpura contra sus ojos.

Entre tanto, la princesa Helena sali6 de los aposentos de las mujeres, semejante a una diosa por su belleza.

Kikirikí. Hay muchas clases de gallinas. Sin embargo, si me preguntaran por mi honor y en conciencia cuáles son mis preferidas, respondería lisa y llanamente: las gallinas



asadas. También los faisanes pertenecen a las gallináceas y en la *Vida animal* de Brehm se dice: La polla de agua enana se diferencia de la de los pantanos, además de por su menor tamaño, porque en la primavera macho y hembra tienen casi el mismo plumaje. Los exploradores de Asia conocen también el monial o monal, que los científicos llaman faisán de plata. Es difícil describir su espléndido colorido. Su reclamo, un largo silbido quejumbroso, se oye en los bosques a todas horas del día, pero con más frecuencia antes del alba y al caer la tarde.

Sin embargo, todo eso ocurre muy lejos, entre Sikkim y Bután, en la India, para Berlín resultan unos conocimientos de ratón de biblioteca bastante inútiles.



El nacimiento del urbanismo como técnica de racionalización

Palabras clave: urbanismo, planificación, racionalización, organismos, *zoning*.

Hacia finales del siglo, llegado a su punto álgido el proceso de industrialización –con las inevitables consecuencias sobre el territorio–, las ciudades europeas asumen el carácter metropolitano que desde entonces las caracterizará.

El urbanismo, pues, nace como intento de planificación de tal desarrollo desordenado, con el fin de garantizar un crecimiento “equilibrado”.

El plan general, tratando la ciudad como “organismo”, intenta coordinar los diversos sectores que competen al gobierno de la urbe, salvaguardando con todo los intereses de la renta inmobiliaria y aceptando un uso privado del suelo.

Se da énfasis principalmente a las cuestiones de gestión, fundando la identidad de un profesional cuya función será en primer lugar *técnica*, cual funcionario delegado para ejercer una disciplina que, más que prever y transformar, parece dedicada a proteger y defender el estado de hecho.

La escuela alemana manifiesta dicha voluntad de *racionalización* del crecimiento urbano mediante la aplicación de modelos espaciales heredados de la tradición académica, o mediante el uso de procedimientos más “científicos” de organización del territorio, analizando de manera muy detallada temas como la expansión urbana, la diversificación de los usos sociales de la ciudad, el tráfico, la zonificación de las funciones, el problema de la propiedad inmobiliaria, pero también la más genérica “cuestión” residencial (sobre todo con Rudolph Eberstadt).

El urbanismo se funda finalmente como disciplina autónoma (no en vano surgen verdaderos manuales), investigando de modo preeminente las relaciones entre las formas de desarrollo de la ciudad y los posibles controles institucionales de sus articulaciones.

Bibliografía

Eberstadt, R., *Handbuch des Wohnungswesens und der Wohnungsfrage* (1909) (trad. it.: “Manuale sulle situazione delle abitazioni e sulla ‘questione’ delle abitazioni”, en Piccinato, G., *La costruzione dell’urbanistica. Germania 1871-1914*, Officina, Roma, 1974).

Baumeister, R., *Stadtweiterungen in Technischer, Baupolltzeilicher und Wirthschftlicher Beziehung* (1876), (trad. it.: “L’espansione urbana nei suoi aspetti tecnici, legislativi ed economici”, en Piccinato, G., *La costruzione dell’urbanistica. Germania 1871-1914*, Officina, Roma, 1974).

Benevolo, L., *Orígenes del urbanismo moderno*, Blume, Madrid, 1979.



Collins, G.R.; Collins, Ch.C., *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno*, G. Gili, Barcelona, 1980.

Piccinato, G., *La construcción de la urbanística*, Oikos Tau, Barcelona, 1993.

Samoná, G., *L'urbanistica e l'avvenire della città*, Laterza, Roma-Bari, 1973.

Sica, P., *Antologia di urbanistica. Dal Settecento ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1980.

Sica, P., *Storia dell'urbanistica. Il Novecento - I*, Laterza, Roma-Bari, 1978.

Stübgen, J., *Der Städtebau, Handbuch der Architektur* (1890) (trad. it.: "L'urbanistica, manuale d'architettura", en Piccinato, G., *La costruzione dell'urbanistica. Germania 1871-1914*, Officina, Roma, 1974).

Rud Eberstadt, HANDBUCH DES WOHNUNGSWESENS UND DER WOHNUNGSFRAGE, 1910

En: "Manuale sulla situazione delle abitazioni en sulla 'questione' delle abitazioni". *La costruzione dell'urbanistica*. Giorgio Piccinato, editor. Officina edizioni, Roma, 1974, p.431-434. Traducción a cargo de Carolina B. García.

La nueva estructura urbana

La urbanística es quizás aquella parte de nuestra vida cultural que, hasta ahora, menos hemos podido desarrollar de un modo espontáneo, y en consecuencia, aquello que creamos nos satisface en menor grado. Hemos continuado con la estructura urbana existente y con modelos del pasado; pero no hemos desarrollado ninguna forma adecuada a las necesidades del presente. La configuración externa, el sistema o la forma de edificación en la construcción de la ciudad han sido transmitidos, en Alemania, desde tiempos en los que sus requerimientos eran muy distintos a aquellos en los que la urbanística del presente se basa. Una confrontación por analogía puede servir para subrayar de modo rápido los contrastes existentes entre la urbanística tradicional y el nuevo urbanismo.

Como primera diferencia entre la estructura urbana consolidada y la nueva estructura a desarrollar me gustaría remarcar la total inversión de la posición del centro y la periferia. En la estructura antigua, el centro coincidía con los mejores barrios residenciales, mientras los barrios periféricos eran considerados cualitativamente inferiores. En el urbanismo del Reino, la estructura urbana reconoce en el castillo donde habita el soberano un punto central, que domina la imagen de la ciudad, a veces incluso desde el exterior, y alrededor del cual se extienden los barrios privilegiados de la ciudad. [...] Hasta 1860, esta relación entre el centro de la ciudad y su periferia no se ve alterada, en Alemania. Por el contra, hoy en día en una gran ciudad, el centro ya no constituye un lugar referencial, y sus usos difieren ya del preferentemente residencial. En vez, los barrios externos y la periferia han perdido su carácter de inferioridad; en ellos tiene lugar el crecimiento urbano, en todas direcciones, aunque con diferencias en su valor según la posición. La estructura urbana tradicional tenía un carácter centrípeto, mientras hoy en día es centrífugo.

La segunda diferencia radica en el hecho de que en las grandes ciudades, hoy, el puesto de trabajo se encuentra alejado del de la residencia, mientras en el pasado,



incluso en el período inmediatamente predecesor al nuestro, éstos coincidían. Esta separación, de por sí, reclama algunas modificaciones en la organización tradicional, hoy en día basada en la estructura urbana en la que la población –las clases superiores y los artesanos- tenía su negocio, local y alojamiento todo en el mismo edificio. En las grandes ciudades de hoy en día, el centro se ha convertido, más o menos, en una ciudad comercial. [...] Para la masa de trabajadores urbanos, la separación entre el alojamiento y su puesto de trabajo es absolutamente natural. Por primera vez, el urbanismo actual se enfrenta al problema de resolver barrios exclusivamente residenciales.

Una tercera diferencia radica en el hecho que la estratificación urbana ha cambiado totalmente respecto al pasado. La mayor parte de los habitantes de la ciudad están formados por familias cuyos ingresos oscilan entre los 1.200 y los 2.000 Marcos. La necesidad de viviendas pequeñas representa el 85% de la demanda total. Mientras las viviendas más caras constituyen sólo una mínima parte de la totalidad. En las ciudades esencialmente industriales, esta relación se hace aún más decisiva. Hoy sólo la vivienda mínima conseguirá dar el impulso necesario que requiere la nueva urbanística.

Pero aún debemos remarcar un cuarto elemento importante: el crecimiento urbano de hoy sobrepasa los límites de los ayuntamientos comprendiendo territorios administrativos diversos. [...]

Por ello, con respecto al crecimiento de la ciudad y su estructura urbana actual, podemos enunciar los siguientes cuatro puntos:

1. Importancia decisiva en la configuración de los barrios de la periferia.
2. Separación entre los barrios residenciales, comerciales e industriales.
3. Consideración del mayor número de alojamientos pequeños.
4. Necesidad de que la directriz de la expansión urbana supere los límites de la actividad administrativa comunal.



Arte e industria en el *Werkbund*: de la fundación a la polémica (1907-1914)

Palabras clave: *Werkbund*, arte e industria, *Kultur*, calidad, taylorización, tipificación, polémica.

El *Werkbund* surge en 1907 como intento de resistencia frente a la degradación de los lenguajes formales y como injerto de “calidad” en el degenerado mundo de la producción industrial, si bien su fundación es motivada por la necesidad de hacer competitivos los productos alemanes en el mercado internacional.

Guiada por una mentalidad “comunitaria”, esta asociación se erige en portavoz de la utopía de una compartible “cultura del habitar”. Por otro lado, la discusión toma en préstamo de la tradición doméstica inglesa modelos residenciales que privilegian la vivienda unifamiliar y las bajas densidades de un suburbio confortable.

Semejantes vertientes confluirán luego, dentro de una interpretación “funcional” de los mecanismos genéticos de la forma, en las experiencias de las diversas *siedlungen* obreras, promovidas por esta organización.

La ligazón entre “arte” y “producción” se propone derrotar los aspectos alienantes del trabajo; es más, la tan buscada “calidad” será precisamente el instrumento privilegiado capaz de otorgar finalmente cierta alegría a la actividad laboral, devolviendo la dignidad humana a la mano de obra *taylorizada*, participe aquí del fruto de su trabajo.

En el Congreso de 1911, Hermann Muthesius intervino con un discurso que sostenía, entre los principios básicos de la organización, el de la *tipificación*, considerada como característica intrínseca de la actividad arquitectónica (“más que en cualquier otro arte, la arquitectura tiende a lo típico”) e inevitablemente determinada por las necesidades de la serialización de la producción industrial.

En la famosa disputa entre Muthesius y Van de Velde, durante la celebración del Congreso de 1914, se vuelve a plantear una contradicción de fondo, jamás llevada a su resolución definitiva: si el mundo creativo debe someterse completamente a las lógicas de una técnica uniformadora (tipificación), o si, en cualquier caso, convendrá garantizar la libertad del sujeto artístico, necesariamente rebelde frente a las imposiciones totalitarias de una concepción materialista, determinada por la rentabilidad de la producción industrial.

Bibliografía

Burckhardt, L., *Werkbund. Germania, Austria, Svizzera*, Ed. La Biennale di Venezia, Venecia, 1977.



Cacciari, M., *Walter Rathenau e il suo ambiente*, De Donato, Bari, 1979.

Campbell, J., *The German Werkbund. The politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton University Press, 1978 (trad. it.: *Il Werkbund tedesco. Una politica di riforma nelle arti applicate e nell'architettura*, Marsilio, Venecia, 1987).

Dal Co, F., *Dilucidaciones Modernidad y Arquitectura*, Paidós, Barcelona, 1990.

García Roig, J.M., "La Deutscher Werkbund", en *Cuadernos de Notas*, n. 3, ETSAM, Madrid, 1995.

Jarzombek, M., "The 'Kunstgewerbe', the 'Werkbund', and the Aesthetics of Culture in the Wilhelmine Period", en *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 53, n. 1, 1994.

Maldonado, T., *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismark y Weimar*, Infinito, Buenos Aires, 2002.

Muthesius, H.; Van de Velde, H., *Werkbundarbeit* (1914) (trad. it.: "Esposizione del Werkbund, Colonia 1914", en AA.VV., *Il 'Deutscher Werkbund' 1914: Cultura, Design e Società*, Uniedit, Florencia, 1977).

Posener, J., "La 'Deutsche Werkbund': 1907-1914", en *Cuadernos de Notas*, n. 4, Madrid, 1995.

Schwartz, F.J., *The Werkbund. Design Theory & Mass Culture before the First World War*, Yale Univ. Press, New Haven y Londres, 1996.

Hans Poelzig, DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSGEBERBEAUSSTELLUNG, 1906

En: "Efervescencia de la Arquitectura". Conrads, Ulrich (ed.), *Programas y Manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, editorial Lumen, Barcelona, 1973, p. 15-21.

Las construcciones de la Exposición de Artes Aplicadas de Dresde de 1906 reflejan, en lo esencial, el proceso de efervescencia que nuestra arquitectura atraviesa ahora, cuyo fin aún no se vislumbra, y cuyos efectos apenas pueden reconocerse.

Las tareas esenciales de la arquitectura actual no se sitúan en el terreno religioso, y la construcción de monumentos representativos de carácter profano tampoco ejerce una influencia considerable. Los problemas económicos dominan la vida de los tiempos modernos y, con ello, va en aumento la participación del pueblo y de los artistas en los problemas arquitectónicos de este género, desde la vivienda particular hasta el urbanismo.

Y de aquí parten, en general, las concepciones formalistas, en la medida en que pueda hablarse de tales en una época marcada por múltiples tendencias vacilantes –tendencias que por casi cien años han ido variando en rápida sucesión los principios artísticos fundamentales sobre los que se basaban.

Los intentos, en su mayor parte basados en incorporar elementos del lenguaje formal griego a nuestras construcciones, fueron seguidos por la adopción indiscriminada de formas de las más diversas tendencias estilísticas del pasado –desde el gótico pasando por el Renacimiento, de sello italiano o alemán, hasta el barroco y el estilo Imperio– por lo general sin prestar atención al espíritu interno de las formas, sin tomar en consideración el material del que estas formas habían surgido originariamente.



Y los esfuerzos individuales de destacados profesores de arquitectura del sur y el norte de Alemania por llegar a adquirir, a través de un profundo estudio, el conocimiento del lenguaje artístico de la Antigüedad y de su verdadero significado, pronto toparon con enérgicos intentos de descubrir un nuevo lenguaje arquitectónico cuya estructura y fundamentos no respondieran ni se asemejaran a ninguno de los estilos que habían existido hasta entonces.

Y ahora comienza de nuevo una tímida adopción de expresiones arquitectónicas extranjeras procedentes de múltiples períodos, incluso de la época primitiva, expresiones que con frecuencia se injertan en troncos que tienen un carácter completamente opuesto.

En casi todos los sectores secundarios relacionados con la decoración, que tienen unas exigencias básicas más simples, la edad moderna ha alcanzado un estilo propio y genuino y ya cuenta con notables realizaciones. Después de cierta indecisión inicial, y apoyándose en las obras de la Antigüedad, incluso con una poderosa influencia del patrimonio cultural asiático, se inició un sano retorno a la técnica propia de cada material y a una elaboración artística del tema basada en un profundo estudio de la naturaleza.

Prueba suficiente de ello son las alfombras, tejidos, vidrieras y objetos de arte menor de diversos tipos presentados en la Exposición Alemana de Artes Aplicadas, y también la arquitectura proclama la capacidad decorativa de sus creadores. Pero tanto las soluciones buenas como las equivocadas señalan claramente que no se puede lograr una auténtica arquitectura con los instrumentos de la decoración, *que no se pueden dominar los problemas de la arquitectura actual con medios puramente externos.*

Huir de todo lo histórico puede resolver tan pocas cosas como una adopción meramente decorativa de las formas del pasado.

El principio de la comprensión externa ha conducido, durante varias décadas, a elaborar formas en distintos materiales siguiendo un juego de líneas impuesto por un sistema determinado, sin prestar atención a la escala de los objetos. Aparte de la gran limitación en la inventiva, este esquematismo puede que sea inocuo en pequeña escala; pero cuando se aplica a gran escala, transportado a obras tectónicas, produce monstruosidades. El reconocimiento de este hecho es, en parte, la causa del alejamiento que puede advertirse por doquier de las soluciones tectónicas en general: las bases a menudo quedan informes y solo presentan ornamentos superficiales.

Con ello se consigue una serenidad aparente antes no lograda, pero una serenidad impuesta por la fuerza, que no responde a la verdadera eliminación de las contradicciones mediante una plena armonía de los procesos tectónicos. Un error muy extendido en tiempos de efervescencia es el de imponer repentinamente y con violencia lo que solo puede desarrollarse a través de varias épocas, e intentar dar una nota destacada a una obra particular mediante detalles externos, que no surgen de manera orgánica y espontánea. El artista se ve apartado de aquello que debe constituir su principal tarea: un dominio seguro de su creación que corresponda directamente a su temperamento y su capacidad.

También olvidamos que la utilización pura y simple de estructuras de épocas anteriores en una construcción, cuyo planteamiento implica considerar exigencias de la vida actual, debe ir acompañada por una inequívoca adaptación moderna de estas estructuras, y que la correcta utilización de los materiales y una construcción conscientemente adaptada a su propósito producen unas ventajas intrínsecas que no se pueden suplir con recursos decorativos por muy hábiles que sean.

No podemos prescindir del pasado para resolver los problemas arquitectónicos de nuestra época. Podemos prescindir de los detalles externos, pero no del trabajo realizado anteriormente con objeto de dominar los problemas tectónicos.



Pese a todas las realizaciones y transformaciones estructurales, la mayor parte de los materiales de construcción más nobles siguen siendo los mismos y muchas construcciones del pasado no han sido superadas. Estamos obligados a apoyarnos firmemente en los hombros de nuestros antecesores y nos privamos del mejor sostén cuando comenzamos a experimentar *innecesariamente* por nuestra cuenta a partir de cero.

En cuanto a los problemas que nos plantea la utilización de nuevos materiales, un estudio profundo de lo que es posible y ventajoso en el caso de otros materiales, y condiciones nos permite obtener el enfoque correcto y la libertad de acción adecuada. *Esta libertad de acción debe ser obtenida mediante un análisis intelectual y un dominio de la tradición y no tiene nada en común con el desenfreno, que inevitablemente conduce al desconcierto.*

El triste papel que a menudo se confía al hierro –esa poderosa ayuda para lograr estructuras ligeras y grandes luces– es el de alcahueta que gracias a su ductilidad y a su capacidad de operar a escondidas, es obligado a enlazar partes arquitectónicas inorgánicamente yuxtapuestas.

Toda obra arquitectónica debe concordar ante todo con la labor realizada por el ingeniero; el arquitecto moderno, en particular, no tiene el derecho de ser ilógico. Pero, la mayoría de nosotros somos y continuamos siendo bastante sentimentales y sentimos los mismos impulsos románticos que los que resucitaron los elementos formales del gótico –no su núcleo tectónico– de mediados del siglo XIX. Con demasiada frecuencia tratamos de salvar el contenido emocional de épocas pasadas, sin pensar antes en qué puede sernos útil.

El pasado nos ha legado un profundo conocimiento de los materiales y de sus cualidades, el desarrollo de la ciencia nos ha proporcionado un saber mucho más exacto sobre las leyes de la estática y sin embargo solemos actuar con más inhibiciones y falta de lógica que en otro tiempo, cuando los problemas arquitectónicos eran enfrentados con las solas armas del sentido común.

Al ingeniero le corresponde calcular y controlar la unidad entre carga y resistencia, y las dimensiones correctas de las partes de la estructura compuestas de diversos materiales. Pero el arquitecto busca con demasiada frecuencia su salvación en el perfeccionamiento puramente decorativo que condiciona la estructura de la obra y deteriora su claridad orgánica.

Toda forma constructiva realmente tectónica posee un núcleo absoluto, al que confiere un atractivo diverso el embellecimiento decorativo, variable dentro de ciertos límites. Sin embargo, primeramente debe descubrirse el absoluto, aunque solo sea en una forma burda e incompleta.

Y el artista que enfoca el diseño de elementos estructurales exclusivamente desde el punto de vista de las consideraciones externas, decorativas, se aleja del descubrimiento de la forma nuclear pura.

La construcción de viviendas es la primera que comienza a liberarse de una concepción externa, que plantea sus condiciones desde dentro, condiciones que ayudan a esa arquitectura a adquirir autenticidad y que deben ser tenidas en cuenta.

Y, sin embargo, también aquí falta a menudo la búsqueda de una serenidad y de una naturalidad que podrían conseguirse con una simplificación de los grandes gestos. También aquí nos aferramos demasiado a una concepción externa, pictórica, y prestamos demasiada poca atención al hecho de que la conciliación de condiciones arquitectónicas inicialmente contrapuestas (unidad material y forma, limitación en la elección de materiales) crea la serenidad de la construcción. Solo cuando se ha logrado esta serenidad se hace posible y tolerable la aplicación de los recursos decorativos.

En cambio, a menudo perjudicamos las construcciones de dimensiones pequeñas al tratar de aumentar su importancia haciendo destacar elementos arquitectónicos individuales de una manera contraria a la armonía orgánica del conjunto, y al no moderar la



utilización de materiales diversos en una estructura singular. El juego pictórico con emblemas y ornamentos de todo tipo, en la medida en que estos no tienen ningún significado constructivo, solo confunde y puede conducir fácilmente a cubrir una perfecta estructura básica con un manto sentimental que encandila al seguidor sin juicio y le aparta de la esencia del conjunto.

El nuevo movimiento enarbola la bandera de la objetividad contra estructuras tradicionales que han perdido todo contenido y se han petrificado en esquemas. En arquitectura, la objetividad solo es posible sobre la base de una construcción sana y un lenguaje formal desarrollado a partir de esta.

Las obras creadoras de un nuevo tipo solo pueden aparecer de este modo.

Pero la estructura de nuestro lenguaje arquitectónico todavía es confusa, y carecemos del conocimiento de lo que es esencial. Todavía perseguimos una moda que en breve plazo será objeto de desprecio, vulgarizada por una serie de imitaciones, mientras que la verdadera arquitectura como producto de una intensa reflexión dirigida por consideraciones artísticas ofrece pocas oportunidades de plagio abusivo al imitador.

Ya apunta lo correcto, sobre todo en problemas de escasa complejidad; ya se recorre de vez en cuando el camino de la expresión artística espontánea. Es hora de renunciar a crear un estilo de ello, de dejar de abrumar al artista con las exigencias de una nota peculiar opresiva. En el futuro solo debemos exigir una *objetividad inexorable y una solución, en concordancia con el buen gusto, de un problema claramente elucidado.*

Hermann Muthesius | Henry Van de Velde, THESE UND ANTITHESE, 1914

En: "Tesis y antítesis del Werkbund". En: Conrads, Ulrich (ed.), *Programas y Manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Editorial Lumen, Barcelona, 1973, p. 15-21.

1. La arquitectura, y con ella todo el campo de acción del Werkbund, busca una estandarización y solo a través de esta puede recuperar el antiguo significado general que le correspondió en épocas de cultura armónica.
2. Solo la estandarización, que debe concebirse como resultado de una sana concentración, puede posibilitar el desarrollo de un gusto seguro, de validez general.
3. Mientras no se alcance un nivel de buen gusto general, no se puede pensar en una expansión efectiva de las artes aplicadas alemanas en el extranjero.
4. El mundo solo se interesará en nuestros productos cuando estos revelen un estilo convincente. El movimiento alemán tal como ha venido existiendo ha creado las bases para ello.
5. El desarrollo creador de lo que ya ha sido alcanzado es la tarea más apremiante de la época. De ella depende el éxito definitivo del movimiento. Toda desviación y toda recaída en la imitación supondría hoy el despilfarro de un valioso patrimonio.
6. Partiendo de la convicción de que para Alemania es vital mejorar cada vez más su producción, el Deutscher Werkbund como asociación de artistas, industriales y comerciantes debe preocuparse de crear las condiciones necesarias para la exportación de sus artes aplicadas.



7. Los progresos realizados por Alemania en el campo de las artes aplicadas y de la arquitectura deben darse a conocer en el extranjero a través de una propaganda eficaz. Como medio inmediato para ello se imponen, además de las exposiciones, unas publicaciones ilustradas periódicas.
8. Las exposiciones del Deutscher Werkbund solo tienen sentido si se limitan sistemáticamente a lo mejor y más representativo. Las exposiciones de artes aplicadas en el extranjero deben considerarse como un asunto nacional y, por lo tanto, requieren apoyo estatal.
9. Condición previa para una eventual exportación es la existencia de grandes empresas capaces y de seguro buen gusto. Con los objetos realizados por los artistas para casos particulares ni siquiera se llegaría a cubrir la demanda nacional.
10. Ahora que el movimiento ha mostrado sus frutos, deben unirse a él en el ámbito nacional, y representar conscientemente al arte alemán en el mundo, las grandes sociedades de distribución y comercio que trabajan con el exterior.

Hermann Muthesius

1. Mientras siga habiendo artistas en el Werkbund y mientras estos sigan ejerciendo una influencia sobre su destino, protestarán contra cualquier sugerencia dirigida al establecimiento de un canon y a la estandarización. El artista es por su misma esencia un ferviente individualista, un creador libre y espontáneo; nunca se someterá a una disciplina que le imponga un tipo, un canon. Instintivamente desconfía de todo lo que pueda esterilizar su inspiración y de todos los que predicán una norma, que le podría impedir seguir el curso de sus ideas hasta su propia y libre meta, o que le quieran encuadrar en una forma universalmente válida en la que solo ve una máscara que trata de convertir una incapacidad en una virtud.
2. Ciertamente, el artista que practica una “sana concentración” siempre ha reconocido qué corrientes más poderosas que su propia voluntad y pensamiento exigen de él que reconozca lo que responde en lo esencial al espíritu de su época. Estas tendencias pueden ser muy diversas y las absorbe inconscientemente o conscientemente como influencias generales; poseen algo que le obliga material y moralmente. Se somete voluntariamente a ellas y le atrae la idea de un estilo. Y desde hace veinte años algunos de nosotros buscamos las formas y los ornamentos que corresponden totalmente a nuestra época.
3. Sin embargo, a ninguno de nosotros se le ha ocurrido imponer como tipos a otros estas formas u ornamentos buscados o hallados. Sabemos que varias generaciones tienen que trabajar sobre lo que hemos comenzado antes de que se establezca la fisonomía del nuevo estilo y que solo una vez transcurridos períodos enteros de esfuerzos podrá comenzarse a hablar de tipos y tipificación.
4. Pero también sabemos que, mientras no se alcance este objetivo, solo nuestros esfuerzos continuarán brillando con el impulso creador. Lentamente comienzan a interpenetrarse las fuerzas, las aportaciones de todos, las antítesis se van neutralizando y, precisamente en el momento en que los esfuerzos individuales comienzan a fundirse, queda fijada la fisonomía. Se inicia la era de la imitación y se



establece el uso de formas y ornamentos para cuya producción nadie emplea el impulso creador: entonces se inicia la época de la esterilidad.

5. Pretender que se cree un tipo antes de la formación de un estilo equivale a exigir que se produzca el efecto antes de la causa. Significa matar el embrión en el huevo. ¿Puede alguien dejarse deslumbrar por la perspectiva de alcanzar así rápidos resultados? Las actuales realizaciones tienen tanta menos posibilidad de conseguir una expansión eficaz de las artes aplicadas alemanas en el extranjero, cuanto que precisamente en el extranjero nos llevan ventaja en la antigua tradición y la antigua cultura del buen gusto.
6. Alemania, en cambio, tiene la gran ventaja de gozar aún de dones que otros pueblos más antiguos, más cansados, están perdiendo: los dones de la inventiva y de los descubrimientos intelectuales personales. Y representaría una castración coartar tan pronto ese impulso creador rico y variado.
7. Los esfuerzos del Werkbund deberían dirigirse precisamente a cultivar estos dones así como los dones de la perfección individual, el gusto por lo bello y la fe en la belleza de una ejecución altamente diferenciada y no a inhibirlos a través de una estandarización, en el preciso momento que en el extranjero comienza a nacer cierto interés por las realizaciones alemanas. En este campo aún está casi todo por hacer.
8. No dudamos de la buena voluntad de nadie y reconocemos naturalmente las dificultades a superar. Sabemos que la organización sindical ha hecho mucho en favor del bienestar material del obrero, pero que no tiene excusa por haber hecho tan poco por despertar el gusto por un trabajo bello y bien acabado en aquellos que deberían ser nuestros más complacientes colaboradores. Por otra parte, conocemos perfectamente la necesidad de exportar que pesa sobre nuestra industria.
9. Y, no obstante, nunca se ha creado nada bueno y hermoso pensando simplemente en la exportación. La calidad no se crea en vistas a la exportación. La calidad se crea siempre ante todo solo para un círculo muy limitado de seguidores y expertos. Estos comienzan a confiar en sus artistas, lentamente se va desarrollando un público primeramente limitado y luego de ámbito nacional, y solo entonces comienzan a llegar noticias de esta calidad al extranjero. Hacer creer a los industriales que aumentan sus posibilidades dentro del mercado internacional produciendo tipos apriorísticos destinados a este mercado, antes de que su uso se haya generalizado en el país, supone un total desconocimiento de la situación. Las maravillosas obras que ahora se exportan a nuestro país, nunca fueron creadas inicialmente en vistas a la exportación, recuerden sino los vasos de cristal de Tiffany, la porcelana de Copenhague, las joyas de Jensen, los libros de Cobden-Sanderson, etc.
10. Toda exposición debe tener por objeto mostrar al mundo esta calidad nacional y es muy cierto que las exposiciones del Werkbund solo tienen sentido, como dice tan acertadamente Herr Muthesius, si se limitan sistemáticamente a lo mejor y más representativo.

Henry Van de Velde



Peter Behrens

Palabras clave: técnica y arte, industria, clasicismo, gran forma, AEG, monumentalidad.

Behrens, a través de su colaboración con la fábrica alemana AEG, intenta conferir a esta empresa una *imagen*, un "estilo" que pueda distinguirla de la masa de los productos de consumo.

Líneas desnudas, formas geométricas puras, mecanismos explicitados en el diseño de los objetos industriales intentaban hacer triunfar un "arte" que no era otra cosa que la expresión "verdadera" de la lógica de funcionamiento de los objetos.

Por otra parte, con sus arquitecturas industriales este autor va en busca de un nuevo clasicismo, de una forma que sepa sublimar en valores armónicos el caos angustioso del mundo metropolitano.

El mundo de las fábricas es lo que suplanta hoy la consabida monumentalidad de los edificios del pasado y, en una época definitivamente "laica", la única religiosidad viable será la de los lugares de producción: "[...] una nueva belleza capaz de conferir calidad al espíritu de nuestro tiempo."

He aquí el fenómeno predominante de los tiempos modernos, que determinará la forma de la ciudad contemporánea. El edificio industrial debe, pues, transformarse en modelo de orden tipológico, apto para dirimir la actual confusión del asentamiento urbano. Además, su iconografía derivará de la asimilación meditada de las características de la vida actual en una metrópoli, trasmutando esta conciencia en un dispositivo proyectual: "Se ha apoderado de nosotros una prisa que no tolera el ocio y que nos impide detenernos en el detalle. [Abogamos por] la construcción que, oponiendo superficies delimitadas y tranquilas al máximo, no presente obstáculo alguno, sino que ofrezca simplemente la propia concisión."

Los edificios industriales proyectados por Behrens surgirán, pues, como auténticas "máquinas" urbanas: esenciales, estudiadas en su ineludible funcionalidad, mediante un lenguaje debidamente purificado no renunciarán, sin embargo, a una exigencia de "monumentalidad".

Presentados como templos de la modernidad, en la rigurosa escansión rítmica de las partituras estructurales o de las supervivientes molduras, reafirman la necesidad de una imagen calificadora y *expresiva*.

Bibliografía

Anderson, S.O., *Peter Behrens 1864-1940*, Electa, Milán, 2002.



Behrens, P., *Über die Beziehungen der Künstlerischen und Technischen Probleme* (1917) (trad. it.: "Arte e tecnica", en Dal Co, F., *Teorie del moderno. Architettura Germania 1880-1920*, Laterza, Roma-Bari, 1982).

Bilancioni, G., *Il primo Behrens. Origini del moderno in architettura*, Sansoni, Florencia, 1986.

Buddensieg, T.; Rogge, H., *Cultura e industria. Peter Behrens e la AEG 1907-1914*, Electa, Milán, 1979.

Buderath, B., *Peter Behrens Umbautes Licht*, Prestel Verlag, Frankfurt am Main und München, 1990.

Kadatz, H.G., *Peter Behrens. Architekt-Maler-Grafiker und Formgestalter. 1868-1940* VEB E.A. Seemann Verlag Leipzig, 1977.

Malcovati, S., *Peter Behrens, maestro di maestri*, Libraccio, Milán, 2011.

Norberg-Schulz, Ch., *Casa Behrens. Darmstadt*, Officina, Roma, 1986.

Osuna, R.; Valcarce, M.T., *Peter Behrens. Guía de arquitectura*, Nerea, Madrid, 1997.

Windsor, A., *Peter Behrens. Architect and Designer*, The Architectural Press, Londres, 1981.

Peter Behrens, KUNST UND TECHNIK, 1910

En: "Arte y técnica". *Técnica y Cultura. El debate alemán entre Bismark y Weimar*, Tomás Maldonado (ed.), Ediciones Infinito, Buenos Aires, p. 100-114.

Aun mirando para atrás, hacia épocas más luminosas de la historia, los resultados de la necesidad humana de actividad de la época en la que vivimos no deben ser descuidados en su valor de testimonio de energía espiritual y debemos reconocer que no son inferiores a los de otros períodos, aunque presenten características diversas. Las manifestaciones más importantes de nuestras capacidades son las conquistas de la técnica moderna. Los progresos de la técnica crearon una civilización con un nivel que no había sido aún alcanzado en la historia, pero solamente una civilización y no una cultura –por lo menos hasta ahora–, si entendemos por civilización (con H. St. Chamberlain), todos los progresos de la vida material obtenidos con la razón y con las luces y, en cambio, por cultura, los valores espirituales y psíquicos creados por la concepción del mundo y del arte.

Una vida sin los beneficios de la civilización de la técnica moderna y sin su incesante progreso nos resulta ya inconcebible, y si bien a primera vista se diría que la actitud espiritual de nuestra época está dirigida únicamente hacia la civilización, otro aspecto de nuestra vida pública muestra hasta qué punto estamos dominados por una necesidad de cultura. Especialmente en el campo del arte subsiste el máximo deseo de formarse, realizarse y desarrollarse. No hubo nunca una época en que, como en la nuestra, se haya tenido tantas ocasiones de escuchar conciertos, en cine hubiese tantas colecciones de arte, teatros y asociaciones artísticas. Y entre todos los géneros artísticos están otra vez en la vanguardia las artes figurativas, a las que pertenecen también la arquitectura y las artes aplicadas que, junto con muchas otras cosas prueban la extraordinaria cantidad de muestras de arte y de revistas de esta especialidad. Pero no obstante, la vida pública no presenta los signos de una cultura madura, dado que los dos campos de la técnica y del



arte no se tocan, y menos aún se tocan donde especialmente deberían hacerlo, o sea, en la construcción de edificios y en los productos de la gran industria.

El arquitecto busca el contenido estético solamente en el patrimonio formal de los siglos pasados, sin tener en cuenta las preciosas indicaciones que la construcción moderna provee también con relación a la forma, mientras que el ingeniero, en sus formas en hierro, encuentra el interés solamente en la construcción, creyendo haber alcanzado su objetivo con un resultado basado únicamente en los cálculos. De la misma manera, en los productos de la gran industria, que también y cada vez en mayor medida entran a formar parte de nuestro ambiente de vida, la forma no está determinada por otra cosa que por el principio de la máxima conveniencia económica y el gusto del jefe técnico. Así nuestros ojos tropiezan por todos lados, en el ambiente más próximo y en el más lejano, con desarmonías que se manifiestan en la mezcla contradictoria de una forma con tendencias románticas por un lado y, por el otro, en el actuar de los objetivos reales que se adecuan a nuestras necesidades actuales, pero que no tienen en cuenta la forma estética.

En los últimos diez años en Alemania se desarrolló un nuevo arte industrial, del cual no puede ponerse en duda la seriedad de intentos y elevado gusto, especialmente en los últimos años, más reposados y maduros. En ocasión de la exposición mundial de Saint Louis de 1904, esta valentía de nuestra nación fue reconocida por parte de los norteamericanos con la adquisición de casi todos los productos expuestos. Este renacimiento de las artes aplicadas es uno de los signos más reconfortantes de la productividad estética de nuestra época. Es deplorable que los dos campos de interés, el del arte y el de la técnica, se queden uno al lado de la otra sin influenciarse mutuamente y que, a continuación de este dualismo, nuestra época no adquiera aquella unidad, en su aspecto formal, que es en conjunto la condición y el testimonio del surgimiento de un estilo; dado que nosotros entendemos por estilo solamente la expresión unitaria resultante de todas las manifestaciones espirituales de una época. El elemento decisivo es el carácter unitario y no la originalidad o la rareza.

[...]

Es cierto que el ingeniero es el héroe de nuestro tiempo y también nosotros, los alemanes, le debemos nuestra posición económica en el mundo y nuestro peso en las relaciones de potencia con los otros estados. Si otras naciones nos ven de mala manera, la causa de ello es la envidia por nuestra industria, que fue creada por la ingeniería y la capacidad organizativa alemana; mientras que no tendrían ninguna dificultad en dejarnos nuestros grandes músicos, poetas y filósofos. Pero no puede avalarse la tesis que los resultados del trabajo del ingeniero sean en sí mismos la unidad de un estilo artístico.

Una cierta corriente de nuestra estética moderna ha contribuido a este error, en cuanto querría deducir la forma artística, del valor de uso de la técnica. Esta concepción del arte se remonta a la teoría de G. Semper, que define el concepto de estilo con la exigencia de que la obra sea el resultado, ante todo, del objetivo al que sirve y en segundo lugar, de la materia, de los instrumentos y procedimientos utilizados en la producción. La teoría deriva de la mitad del siglo XIX y debe ser considerada, como muchas otras teorías de aquel período, como un dogma de la metafísica materialista (Riegl).

Ciertamente, cuando se piensa en los artículos para decoración producidos por nuestra industria de los últimos decenios, que fueron todos producidos con máquinas y técnicamente mal ejecutados (productos de fábrica, como se decía despectivamente), y recordando que el mal trabajo y el mal material estaban enmascarados por una ornamentación lo más rica posible, dado que la regla de aquella industria era la de simular la impresión del trabajo manual e imitar el material noble con materiales falsos, se entiende entonces cómo la vieja concepción de Semper haya podido ser considerada como una nueva verdad. Pero, dando gracias, esos tiempos pasaron y nuestras industrias están



hoy en condiciones de producir mercaderías técnicamente impecables, aunque aún hoy desgraciadamente a veces sucede que el aspecto estético no esté a la altura de las exigencias artísticas. Estoy convencido de que no puede obviarse esta falta, prescribiéndole al industrial, como si fuese una receta, el atenerse solo a la máxima funcionalidad. Por el contrario, me parece mucho más importante penetrar la naturaleza del elemento específicamente artístico.

El arte surge solo como intuición de fuertes personalidades y es la libre realización de un impulso psíquico, que no puede ser coartado por condiciones materiales. No surge por casualidad, sino como una creación según una voluntad intensa y a sabiendas del espíritu humano liberado. Es la realización de objetivos psíquicos, o sea, traducidos en términos espirituales, como se revelan de manera más evidente en el campo de la música. La musicalidad, el ritmo puro, es el momento esencial de la creación artística; o, como lo formulara el estudioso vienés Riegl:

“En lugar de la concepción mecanicista propuesta por Semper, de la naturaleza de la obra de arte debe traslucirse una concepción teológica, por lo cual en la obra de arte se ve el resultado de una voluntad artística determinada, dirigida a sabiendas a su objetivo, que se afirma en la lucha con el objetivo práctico, la materia prima es la técnica. Por lo tanto, a estos tres últimos factores ya no les queda más aquella función positiva y creativa que les había sido asignada en la llamada teoría de Semper, sino más bien les queda una función negativa, de freno u obstáculo, constituyendo, por así decirlo, los coeficientes de razonamiento o dificultad en el interior del producto en su conjunto”.

Por lo tanto, la técnica no es un factor creativo en el proceso de la forma artística, sino un factor crítico, aunque de gran importancia. Desde el comienzo hemos reconocido que, tanto la nueva manera de construcción como el nuevo material, el acero, son factores importantes aun respecto de lo artístico; como tales deben ser también plenamente apreciados, pero no es posible recabar solo de ellos una nueva belleza. Como existen leyes físicas, así también existen leyes artísticas y estas leyes, que se conservan vigentes como una tradición no interrumpida desde el inicio de la cultura humana y que llegaron a ser patrimonio de Goethe y Lessing, no pueden y no deben perderse. Están presentes y conservan todos sus derechos acompañando a las exigencias de la técnica.

[...]

La exigencia de tener en cuenta a la belleza, dentro de los límites de lo posible, puede parecer obvia y es cierto que la forma bella debe ser también el resultado del trabajo del ingeniero, a la cual debe llegarse con el menor agregado posible de partes ornamentales, pero la creación de formas estéticas, se trate de formas simples o dispuestas en un orden complejo, no es una actividad que pueda resultar solamente con un poco de buena voluntad y buen gusto, sino que es, también en el campo de la técnica, una parte de la suprema manifestación de la vida humana: el arte. Si el *amateurismo* en cada campo es contrario a toda voluntad y capacidad seria, su influencia es tanto más perniciosa en el campo del arte, cuando se ciñe a la fuerza que da su impronta a nuestra época. Sería una cuestión de máxima importancia, decisiva para la historia de la cultura humana, si se alcanzara a obtener que las grandes conquistas técnicas de nuestros días se volvieran la expresión directa de un arte elevado y maduro, en otras palabras, si las manifestaciones naturales de nuestra vida dieran lugar, en su organicidad, a un estilo.

Frecuentemente se ha escuchado decir que nos estaríamos dirigiendo hacia un estilo del acero. Como ya se indicó al principio, ningún estilo surge solamente de la construc-



ción o del material. No hay y nunca hubo un estilo materialista. La unidad de conjunto de una época surge de un conjunto de condiciones mucho más amplias que el que puede ser constituido por estos dos factores solamente. La técnica no puede ser concebida por mucho tiempo, como un fin en sí misma, sino que asume valor e importancia justamente cuando es reconocida como medio primario de una cultura. Pero una cultura se manifiesta solamente con el lenguaje del arte.

Grandes esperanzas de alcanzar la conquista de un estilo fueron nuevamente vinculadas, por parte de los amigos del arte, con los desarrollos caprichosos e individualistas de las artes aplicadas, que tuvieron lugar desde fines de los años 1890 en Alemania, y si bien no puede menos que reconocerse el talento que subyacía en estas manifestaciones artísticas extremadamente desiguales, hay que decir al respecto que no puede haber un estilo individualista. No es el gusto individual o la inclinación personal la que crea la unidad comprensiva de las formas que subsisten en la historia como elementos característicos, en cada época sucesiva, sino que ellas surgen del gran conjunto de condiciones de nuestra época, de la cual forman parte, como factores de primer plano, las ciencias técnicas. Nuestro deber más acuciante es, por lo tanto, el de hacerle adquirir a la técnica avanzada una cualidad artística, para realizar así, al mismo tiempo, a través de la técnica, la aspiración artística de las grandes obras.

He tratado de demostrar que el arte y la técnica son, por su naturaleza, dos manifestaciones espirituales muy diversas, y que es un sofisma estético considerar que el momento de la belleza pueda surgir de, solamente, los principios técnicos, o sea, de la correspondencia más estrecha y rigurosa con el objetivo, y ahora he formulado la exigencia de fundir el arte y la técnica en un solo resultado. No creo que haya una contradicción en esto. Me parece necesario separar bien, una de la otra, las dos actividades, pero hacerlas confluir al mismo tiempo hacia un fin común, aquel que he designado al comienzo como cultura, y que ha encontrado hasta ahora en la historia su expresión materialmente perceptible en el estilo.

[...]

Lo que nos ofende en los edificios existentes de este tipo es la impresión de que la arquitectura, en el material y en la estructura formal, ha sido tratada como algo accesorio. Dan la impresión de haber sido contruidos únicamente teniendo en cuenta su objetivo práctico y que un arquitecto de tercer o cuarto orden los haya provisto de una fachada en el estilo de un período cualquiera, sin tener para nada en cuenta su estructura interna. Y en los casos en los cuales una obra de ingeniería de este tipo se ve privada de estos agregados arquitectónicos de segunda mano, se destaca extrañamente de los edificios vecinos por su falta de volumen y corporeidad. Un buen ejemplo de la falta de volumen y corporeidad de las construcciones en acero es la Torre Eiffel parisina, tan admirada en su tiempo. Hoy es imposible sentirla como un monumento bello, si se la confronta con las sublimes obras de la antigüedad. No puede tenerse otra impresión que aquella de una armadura desnuda; con este propósito todavía vale la pena observar que, justamente la Torre Eiffel, como me fue dicho por alguien competente, por razones estéticas presenta más material de cuanto hubiera sido necesario para su sola construcción. El éxito de la estática es sin duda el de poder emplear la mínima cantidad del material que sea necesario para una construcción y la belleza del acero, como material, consiste en parte en la solidez sin el efecto de masa; ello, por así decirlo, tiene el efecto de desmaterializar. Ahora bien, es cierto que este carácter debe poder manifestarse cuando se emplea el acero, pero no debe ir en detrimento de la idea de la arquitectura, que es la de un cuerpo que ocupa un espacio. La arquitectura es construcción de sólidos y su deber no es el de descubrir, sino que su naturaleza original es la de incluir al espacio; por lo cual, cuando se dice que la belleza de la construcción pura en acero está en la línea, yo repito que la línea es inconsistente y que la arquitectura consiste en el volumen. El objetivo práctico de los grandes edificios industriales, como nuestra necesidad diaria de aire y luz,



requiere grandes aberturas; lo cual no significa que por esto toda la arquitectura deba dar la impresión de una armadura sutil de hilos metálicos o de un enramado transparente. El acero, como el vidrio, no poseen naturalmente, en su apariencia exterior, el carácter voluminoso de las piedras apiladas; pero con una distribución juiciosa de los recuadros de luz y sombra sobre la fachada, uniendo en un solo plano grandes superficies de vidrio con montantes de acero y, por otra parte, haciendo surgir con fuerza las conexiones horizontales, es posible dotar al edificio de una forma corpórea y dar así expresión, también desde el punto de vista estético, al sentido de estabilidad, el cual, sin este ordenamiento y no obstante la solidez demostrada con los cálculos queda, oculto por el acero, el ojo ligado a la apariencia inmediata. Las construcciones del ingeniero son el resultado de un pensamiento orientado en sentido matemático. Nadie pondrá en duda su solidez desde el punto de vista del cálculo, pero es otra cosa que para el ojo se vuelva visible su expresión dinámica, y, por lo tanto, se satisfaga una exigencia estética, como aquella que es satisfecha plenamente, por ejemplo, en el templo dórico. Es verdad que ya nos hemos acostumbrado a muchas formas constructivas modernas, pero yo no creo que la estabilidad calculada en términos matemáticos tenga nunca un efecto inmediato sobre el ojo humano. En caso contrario deberíamos hablar de un arte sobre base intelectual, lo cual sería una contradicción de los términos.

[...]

La industria tiene la posibilidad de crear cultura realizando la unión del arte y la técnica. Con la producción masiva de objetos de uso, que estén de acuerdo con un orden estético refinado, no solo se prestaría un servicio a las personas dotadas de sensibilidad artística, sino que el decoro y el buen gusto se propagarían en los más vastos estratos de la población. El valor de la producción espiritual podría volverse accesible a grandes círculos poblacionales, como lo es el arte de la impresión, y en poco tiempo se crearían valores de importancia nacional y económica. La elevación general del gusto es también en definitiva una cuestión económica. Debe tenerse en cuenta el hecho de que el trabajo intelectual se traduce en valores materiales, y precisamente el trabajo que no puede ser desempeñado por cualquiera, sino aquel de calidad superior, el diferenciado o caracterizado.

No puede ser indiferente a un país el hecho de que se limite a crear mucho trabajo, que también puede ser hecho por otros países, o que logre la creación de un trabajo que constituya una obra caracterizada, y que no sea susceptible de imitación por ser el producto de una cultura autónoma. En última instancia, una civilización del gusto que comprenda a toda una población es una prueba del valer de ese pueblo. El ejemplo de los franceses, que pudieron aventajar durante siglos y hasta nuestros días su hegemonía en el campo del gusto es prueba suficiente. Justamente para Alemania, que alcanzó la potencia política, le es importante adquirir también una posición de fuerza en el campo artístico. Justamente para Alemania es importante elevar sus valores materiales con un trabajo espiritualmente diferenciado. En Alemania la industria está en primer plano respecto de la agricultura. Alemania, por sus condiciones geográficas, necesita del mercado mundial y por ello debería esforzarse en desarrollar una función de primer plano en el mercado internacional, no solo por lo que se refiere a las realizaciones puramente técnicas, sino también por la calidad estética de sus productos.

Ahora bien, si debemos admitir que el arte y la técnica son por su naturaleza algo distinto, no es menos justificada la opinión de que ambas estén estrechamente emparentadas. El arte no debe ser ya más concebido como una diversión privada, del cual hacemos el uso que nos agrada. No queremos una estética que busque las reglas por sí misma en un clima de fantasía romántica, sino que esté sometida a las leyes de la vida activa. Ni tampoco queremos una técnica que recorra su camino por cuenta propia, sino que sea abierta y sensible a la voluntad artística de la época. El arte y la técnica alemanas se manifiestan en el hecho de que una rica vida material se encuentra ennoblecida por una forma espiritualmente refinada.



Profetas del ocaso: Ernst Ludwig Kirchner, Ludwig Meidner

Palabras clave: expresionismo, *Die Brücke*, naturaleza, ritmo vital, vida y metrópolis, apocalipsis, *pathos*, ruinas.

Al desajuste reinante entre la realidad y el arte, a la incapacidad por parte del artista de “comprender” el mundo, contribuye igualmente la evolución de la técnica que conforma un universo donde lo artificial domina los hechos.

Entre otros tantos factores, podemos ver, por ejemplo, el tema del color pictórico, producto ya químico que anula la ligazón “material” antes existente entre los tintes extraídos de la tierra, de los minerales, de los vegetales y el color que sobre la tela pretendía restituir su brillantez “natural”.

El expresionismo reacciona frente a tal desarreglo epistemológico intentando zurrir un roto irrecuperable; con el fin de obtener una nueva relación *vital* con las cosas, acepta, incluso hiperbolizándola, su inevitable distorsión.

Los rostros devienen máscaras; los cuerpos, prismas aristados; los ambientes, urbanos escenarios infernales y catastróficos. He aquí el arte como disensión, oposición, contestación radical, como “acción” en fin.

Mientras el impresionismo expone una intencionalidad revolucionaria que tiende a destacar “lo elemental” –y esta tensión se consume bajo la enseña de la disolución de la forma–, la “cosa en sí”, liberada de cualquier compromiso debilitador, es, más que conocida, *vivida* por la poética expresionista.

Una actitud volitiva, que legitima la acción crítica, liga a este grupo con los movimientos políticos de izquierdas de la primera posguerra; al mismo tiempo, la ciudad moderna es leída en sus caracteres negativos: corrupción, alienación, violencia, apocalipsis...

Es, de todos modos, en este paisaje de ruinas y escorias del viejo humanismo donde el artista debe materializar su genio inspirador, según una actitud que se divide entre la cínica denuncia y el ansia palingenésica: “Debemos comenzar, finalmente, a pintar el lugar donde hemos nacido, la gran ciudad, a la que amamos con amor infinito”.

Bibliografía

AA.VV., *Berlín Punto de Encuentro (El Arte en Berlín de 1900 a 1933)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.

AA.VV., *Expresionismo alemán*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

AA.VV., *Alfred Kubin. Sueños de un vidente*, IVAM, Valencia, 1998.



Bahr, H., *Expressionismus* (1916) (trad. cast.: *Expresionismo*, Colección de Arquitectura, Murcia, 1998).

Behr; Fanning; Jarman (eds.), *Expressionism reassessed*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 1993.

Eliel, C.S., *The Apocalyptic Landscapes of Ludwig Meidner*, Prestel, 1989.

Harrison, Th., *1910. The emancipation of Dissonance*, University of California Press, California, 1996.

Lloyd, J., *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1991.

Rhodes, C., *Primitivism and modern art*, Thames and Hudson, Londres, 1994.

Selz, P., *La pintura expresionista alemana*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

Ludwig Meidner, ANLEITUNG ZUM MALEN VON GROBSTADTBILDERN, 1914

En: "Instrucciones para pintar la gran ciudad". A. González García, F. Calvo Serraller, S. Marchan Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Istmo, Madrid, 1999, p. 115-118.

Debemos comenzar, finalmente, a pintar el lugar donde hemos nacido, la gran ciudad, a la que amamos con amor infinito. Nuestras manos febriles deberían trazar sobre telas innumerables, grandes como frescos, toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad, y lo dramático de las avenidas, estaciones, fábricas y torres.

No es posible dominar nuestro problema con la técnica de los impresionistas. Debemos olvidar todos los procedimientos y trucos precedentes y apropiarnos los medios expresivos completamente nuevos.

Lo primero que tenemos que hacer es aprender a ver, de un modo más intenso y correcto que nuestros predecesores. La nebulosidad y el emborronamiento impresionista no nos sirven para nada. La perspectiva tradicional ya no tiene sentido para nosotros y frena nuestros impulsos. La "tonalidad", la "luz coloreada", las "sombras coloreadas", la "disolución del contorno", los "colores complementarios" –y todo lo demás– se han convertido en conceptos académicos. En segundo lugar –y no menos importante– debemos comenzar a producir. No podemos llevar nuestro caballete al hervidero de una calle para captar allí (guiñando el ojo) "valores tonales". Una calle no está hecha de valores tonales, sino que es un bombardeo de filas silbantes de ventanas que pasan a toda velocidad, de luz entre vehículos de todo tipo y miles de globos dando brincos, de jirones humanos, carteles de propaganda y masas cromáticas amenazadoras, informes.

La pintura en *plein air* es completamente falsa. No podemos transportar inmediatamente a la tela el elemento casual e incoherente de nuestro tema y hacer con ello un cuadro. Por el contrario, debemos ordenar con coraje y reflexión en una composición las impresiones ópticas de las que nos hemos embebido en el exterior.

Inmediatamente habrá que decir que aquí no se trata de un recubrimiento puramente decorativo y ornamental de la superficie al estilo de Kandinsky o de Matisse, sino de la vida en su plenitud: el espacio, la claridad, la oscuridad, lo pesado, lo ligero y el movimiento de las cosas. Dicho con brevedad: se trata de penetrar más profundamente en la realidad.



Los elementos que deben servirnos para la configuración del cuadro son sobre todo tres: 1) la luz; 2) el punto de perspectiva, y 3) el empleo de la línea recta.

Nuestro problema es, en primer lugar, un problema de luz, ya que no sentimos la luz por doquier como los impresionistas. Estos veían por encima de todo la luz; esparcían luminosidad sobre todo el lienzo; incluso las sombras eran para ellos claras y transparentes. Cézanne ha ido mucho más allá en esta dirección. Él posee la fijación fluctuante y esta confiere a sus cuadros la gran verdad.

Nosotros no percibimos por doquier la luz en la naturaleza. A menudo vemos frente a nosotros grandes superficies que están como rígidas y parecen no iluminadas; sentimos aquí y allá zonas grávidas, oscuridades, materia inmóvil. La luz parece fluir. Desintegra las cosas. Percibimos claramente jirones de luz, bandas luminosas, haces de luces. Grandes conglomerados se mecen en la luz y parece que son transparentes. Pero en medio de esto aparece de nuevo la rigidez, la impenetrabilidad en amplias masas. Entre las altas hileras de casas nos ciega un tumulto de claridad y oscuridad. Las superficies luminosas se extienden sobre las paredes. En medio del hervidero de las cabezas irrumpe un rayo luminoso. Entre los vehículos surge un resplandor. El cielo se cierne sobre nosotros como una cascada. Su abundancia de luz hace estallar lo que está debajo. Los contornos netos ondean en la luz lívida. Las filas de los ángulos rectos huyen en ritmos agitados.

La luz pone en movimiento todas las cosas en el espacio. Las torres, las casas, las farolas parecen colgar o nadar.

[...]

El punto de perspectiva es importante para la estructura compositiva. Constituye la parte más intensa del cuadro y el centro de la composición. Puede encontrarse en cualquier parte, en el medio, a la derecha o a la izquierda del cuadro. Pero por razones de composición se le elige un poco por debajo del centro del cuadro. Hay que hacer notar también que todas las cosas aparezcan claras, netas y sin misticismo en el punto de perspectiva. En este vemos perpendiculares las líneas rectas. Las líneas tienden a inclinarse tanto más cuanto más alejadas están del punto de perspectiva. Si, por ejemplo, nos encontramos en medio de la calle mirando en línea recta, todas las casas ante nosotros, al fondo, son vistas de un modo perpendicular y las filas de sus ventanas parecen dar la razón a la perspectiva habitual, ya que corren hacia el horizonte. Pero las casas junto a nosotros –las vemos solamente con medio ojo– parecen balancearse y desmoronarse. Aquí las líneas, que en realidad discurren paralelas, se elevan hacia lo alto y se interseccionan. Las fachadas, las chimeneas, las ventanas son masas oscuras y caóticas, reducidas de un modo fantástico, ambiguas.

[...]

Nosotros, artistas de la actualidad, contemporáneos del ingeniero, sentimos la belleza de las líneas rectas, de las formas geométricas. Observemos como inciso que el movimiento moderno del cubismo manifiesta también una gran simpatía por las formas geométricas e incluso que ellas revisten una significación todavía más profunda para él que para nosotros.

Nuestra línea recta –empleada sobre todo en la gráfica– no debe confundirse con la que los constructores tiran con la regla sobre sus planos. ¡No creáis que una línea recta es fría y rígida! La deberíais trazar solamente cuando estéis excitados y observar bien su recorrido. Tan pronto debe ser fina, tan pronto más gruesa y animada por un ligero temblor nervioso. Nuestros paisajes urbanos, ¿no son todas batallas de las matemáticas? Triángulos, cuadrados, polígonos y círculos se lanzan sobre nosotros en las calles. Lo lineal pasa corriendo en todas las direcciones. Muchos elementos agudos nos hieren. Incluso los hombres y los animales, que se mueven a nuestro torno, se asemejan



a construcciones geométricas. Tomad un grueso lápiz y trazar enérgicamente sobre el papel líneas rectas, y esta confusión, ordenada un poco por el arte, será mucho más viva que las pretenciosas pinceladas de nuestros profesores.

Sobre el color no hay mucho que decir. Tomad todos los colores de la paleta.

[...]

En los manifiestos de los futuristas (y no en sus obras emborronadas) ya se ha dicho dónde están los problemas, y Robert Delaunay ha inaugurado nuestro movimiento hace tres años con su grandiosa concepción de la *Tour Eiffel*. Durante este año yo también he hecho prácticamente en algunas tentativas pictóricas y en los dibujos más logrados lo que sostengo aquí de una manera teórica. Y todos los talentos jóvenes deberían empezar a trabajar inmediatamente y a inundar nuestras exposiciones con cuadros sobre la gran ciudad.

Desgraciadamente, lo atávico provoca todavía gran confusión en los cerebros. El balbuceo de los pueblos primitivos ocupa también a una parte de los jóvenes pintores alemanes y nada parece ser más importante que la pintura de los bosquimanos o la escultura de los aztecas. La palabrería presuntuosa de los estériles franceses sobre la “pintura absoluta”, sobre “el cuadro”, etc., encuentra también entre nosotros un amplio eco. ¡Pero seamos honestos! ¡Confesémonos que no somos ni negros ni cristianos de la alta Edad Media! ¡Que somos berlineses de 1913, nos sentamos en los cafés y discutimos, leemos mucho, sabemos mucho de la historia del arte y que todos nosotros procedemos del impresionismo! ¿Para qué imitar las maneras y las concepciones de épocas pasadas y proclamar lo impotente como lo legítimo? ¿Son estas figuras groseras, mezquinas, que vemos en todas las exposiciones, expresión de nuestras almas complicadas?

¡Pintemos lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano... las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros, que cuelgan entre blancas montañas de nubes, el colorido excitante de los autobuses y de las locomotoras de trenes rápidos, los hilos ondeantes de los teléfonos (¿no son como un canto?), las arlequinadas de las columnas publicitarias y por último la noche... la noche de la gran ciudad...!

El dramatismo de una chimenea de fábrica bien pintada, ¿no podría conmovernos más profundamente que todos los rafaescos incendios del Borgo y las batallas de Constantino?



La abstracción expresiva de Wassily Kandinsky

Palabras clave: *Der Blaue Reiter*, mística, espiritualidad, origen, geometría y color, composición, sinestesia.

Cuando en 1912 se publique *Der Blaue Reiter*, la raíz expresionista del grupo *Die Brücke* (1905) será recuperada en su aspecto más general, de *negación* de la realidad institucional, bien sea en la pintura o en una más amplia acepción.

Con Kandinsky, Marc, y el resto de autores que gravitaban en torno al “Jinete Azul”, la actividad pictórica ya no se puede adaptar simplemente a la voluntad expresionista de transcribir sobre la tela los furores del sentido.

Al contrario, a través de las restituciones abstractas de Kandinsky, el arte aspira a conseguir una purificación de los medios expresivos, capaz de reflejar en la obra la esencia espiritual del mundo.

Una obra en que el dato más relevante será, en cualquier caso, su contenido (*el qué*) y no su resultado formal: “La creación de una obra de arte es la creación de un mundo.”

El camino de la abstracción es aquí interpretado como *separación* del mundo, como una brecha –ontológicamente irrecomponible– entre el sistema de la representación y el de la vida, reafirmando la definitiva “autonomía” del arte.

En las composiciones pictóricas de Kandinsky podemos entrever cierto eco de las líneas-fuerza del Art Nouveau que, diseccionándose, retorciéndose, enmarañándose, rompiendo constitutivamente cualquier ligazón con lo real, tienden a expresar la armonía mística del universo, la “necesidad intrínseca”, concepto jamás explicitado en profundidad y presentado como una especie de efluvio lírico, que el autor ambiciona reconocer en la obra final, como signo inequívoco de un objetivo alcanzado.

Necesaria será aquella forma que sabe hablar del alma y puede alcanzar al alma de las cosas; la *necesidad* conllevará, pues, una eficacia expresiva (que en los años de la Bauhaus se organizará “compositivamente”, a partir de formas geométricas y colores), en condición para comunicar la interioridad de lo real a la totalidad de los hombres.

Bibliografía

AA.VV., *Kandinsky, Mondrian. Dos caminos hacia la abstracción*, Fundación “La Caixa”, Barcelona, 1994.

AA.VV., *Paul Klee*, IVAM, Valencia, 1998.

Cheetham, M.A., *The rhetoric of Purity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, 1994.



Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst* (1912) (trad. cast.: *De lo espiritual en el arte y la pintura en lo particular*, Seix Barral, Barcelona, 1988).

Kandinsky, W.; Marc, F., *Der Blaue Reiter* (1912) (trad. cast.: *El jinete azul*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1989).

Kandinsky, W., *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) (trad. cast.: *Punto y línea en el plano*, Seix Barral, Barcelona, 1988).

Kandinsky, W., *Cours du Bauhaus*, Editions Denöel Gonthier, París, 1975 (trad. cast.: *Curso de la Bauhaus*, Alianza Forma, Madrid, 1983).

Poling, C.V., *Kandinsky's teaching at the Bauhaus. Color theory and Analytical Drawing*, Rizzoli, Nueva York, 1986.

Roskill, M., *Klee, Kandinsky and the thought of their time. A critical perspective*, University of Illinois Press, Urban y Chicago, 1992.

Vogt, P., *Der Blaue Reiter. Un expresionismo alemán*, Blume, Barcelona, 1977, 1980.

Wassily Kandinsky, ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST, 1912

En: *De lo espiritual en el arte*. Traducción de Genoveva Dietrich, Paidós, Barcelona, 1996, p. 21-31.

Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos. De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse. El intento de revivir principios artísticos pasados puede producir, a lo sumo, obras de arte que son como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, no podemos en absoluto sentir y vivir interiormente como los antiguos griegos. Los esfuerzos por poner en práctica los principios griegos de la escultura, por ejemplo, solamente crearán formas parecidas a las griegas, pero la obra quedará inanimada para siempre. Una imitación semejante se parece a las imitaciones de un mono. Exteriormente los movimientos del mono son idénticos a los humanos. El mono se sienta y sostiene un libro ante los ojos, lo hojea y adopta un aire de gravedad, pero el sentido interior de estos movimientos falta completamente.

Existe, sin embargo, otra semejanza externa de las formas artísticas que se basa en una gran necesidad. La semejanza de las aspiraciones espirituales en todo el medio moral-espiritual, la aspiración hacia metas que, perseguidas, fueron más tarde olvidadas; es decir, la semejanza del sentir íntimo de todo un período puede conducir lógicamente a la utilización de formas que, en un período pasado, sirvieron eficazmente a las mismas tendencias. Así surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Al igual que nosotros, estos artistas puros intentaron reflejar en sus obras solamente lo esencial; la renuncia a la contingencia externa surgió por sí misma.

Este importante punto de contacto espiritual no es, a pesar de todo su valor, más que un punto. Nuestra alma, que después de un largo período materialista se encuentra aún en los comienzos del despertar, contiene gérmenes de la desesperación, de la falta de fe, de la falta de meta y de sentido. Todavía no ha pasado toda la pesadilla de las ideas materialistas que convirtieron la vida del universo en un penoso juego sin sentido. El alma que despierta se halla aún bajo la impresión de esta pesadilla. Solo una débil luz alborea como un puntito único en un enorme círculo negro. Esta débil luz solo es un



presentimiento que el alma no se atreve a ver, dudando si la luz será un sueño y el círculo negro la realidad. Esta duda y los sufrimientos aún vigentes de la filosofía materialista diferencian nuestra alma de la de los “primitivos”. Nuestra alma tiene una grieta que, cuando se consigue tocarla, suena como un valioso jarrón resquebrajado y reencontrado en las profundidades de la tierra. Por eso la tendencia a lo primitivo, como hoy la vivimos, francamente tomada de prestado, será de breve duración.

Estos dos tipos de semejanza entre el arte nuevo y las formas de períodos pasados son diametralmente diferentes. El primero es externo y por eso no tiene futuro. El segundo es espiritual y por eso contiene el germen del futuro. Después del período de la tentación materialista, en la que aparentemente sucumbió, y que sin embargo, rechaza como una mala tentación, el alma se eleva refinada por la lucha y el sufrimiento. Los sentimientos más toscos como el miedo, la alegría, la tristeza, etc., que podrían servir en este período de tentación como contenido del arte, atraerán poco al artista. Este intentará despertar sentimientos más sutiles que actualmente no tienen nombre. El artista vive una vida compleja, sutil, y la obra nacida de él provocará necesariamente en el espectador capaz de sentirla, emociones más matizadas que nuestras palabras no pueden expresar.

Hoy el espectador raramente es capaz de tales vibraciones. Busca en la obra de arte una pura imitación de la naturaleza que sirva a fines prácticos (el retrato de su acepción corriente, etc.) o una imitación de la naturaleza que contenga una cierta interpretación (pintura “impresionista”), o, finalmente, estados de ánimo disfrazados de formas naturales (lo que se llama “emoción”). Todas estas formas, cuando son verdaderamente artísticas, cumplen su finalidad y son (también en el primer caso) alimento espiritual, especialmente en el tercer caso, en el que el espectador encuentra una consonancia con su alma. Naturalmente tal *con-sonancia* (o *re-sonancia*) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador. En todo caso, obras como estas evitan que el alma se envilezca y la mantienen en un determinado tono, como el diapasón a las cuerdas del instrumento. Sin embargo, la depuración y la extensión de este tono en tiempo y espacio son unilaterales y no agotan todo el efecto posible del arte.

Un edificio grande, muy grande, pequeño o mediano, dividido en diversas salas. Las paredes de las salas llenas de lienzos pequeños, grandes, medianos. A veces miles de lienzos que reproducen por medio del color trozos de “naturaleza”: animales en luz y sombra, bebiendo agua, junto al agua, tumbados en la hierba; junto a ellos una crucifixión hecha por un artista que no cree en Cristo; flores, figuras sentadas, andando, de pie, a veces desnudas, muchas mujeres desnudas (algunas vistas en perspectiva desde atrás); manzanas y bandejas de plata, retrato del Consejero N; anochecer; dama en rosa; patos volando; retrato de la baronesa X; gansos volando; dama en blanco, terneras en la sombra con manchas de sol amarillas, retrato de su excelencia el señor Y; dama en verde. Todos estos datos están impresos en un libro: los nombres de los artistas, los nombres de los cuadros. Las personas llevan estos libros en la mano y van de un lienzo a otro, los miran y leen los nombres. Luego se marchan, tan pobres o tan ricos como entraron, y son absorbidas inmediatamente por sus intereses, que no tienen nada que ver con el arte. ¿Por qué vinieron? Cada cuadro encierra misteriosamente toda una vida, toda una vida con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz.

¿Hacia dónde se dirige esta vida? ¿Hacia dónde clama el alma del artista, si también participó en la creación? ¿Qué proclama? “Enviar luz a las profundidades del corazón humano es la misión del artista”, dice Schumann. “El pintor es un hombre que lo sabe dibujar y pintar todo”, dice Tolstói.

De estas dos definiciones de la actividad del artista escogemos la segunda, si pensamos en la exposición descrita anteriormente: con mayor o menor habilidad, virtuosismo y brío, aparecen sobre el lienzo objetos relacionados entre sí por medio de “pintura”



más tosca o más fina. La armonización del todo sobre el lienzo es el camino que lleva a la obra de arte. Esta es contemplada con ojos fríos y espíritu indiferente. Los expertos admiran la “factura” (así como se admira a un equilibrista), paladean la “pintura” (como se paladea una empanada).

Las almas hambrientas se van hambrientas.

La gran masa pasea por las salas y encuentra los lienzos “bonitos” y “grandiosos”. El hombre que podría decir algo al hombre no ha dicho nada, y el que podría oír no ha oído nada.

Este estado del arte se llama *l'art pour l'art*.

La destrucción de los sonidos internos, que son la vida de los colores, la dispersión de las fuerzas del artista en el vacío es “el arte por el arte”.

A cambio de su habilidad, fuerza inventiva y emotiva, el artista busca la recompensa material. La satisfacción de su ambición y codicia se convierte en su meta. En lugar de un trabajo profundo y solidario de los artistas, surge la lucha por estos bienes. Todos se quejan de la excesiva competencia y la excesiva producción. Odio, partidismo, camarillas, celos, intrigas, son la consecuencia de este arte materialista despojado de sentido.

El espectador se aparta tranquilamente del artista, que no ve la finalidad de su vida en un arte sin metas sino que persigue objetivos más altos.

“Comprender” es formar y atraer al espectador al punto de vista del artista. Antes dijimos que el arte es hijo de su tiempo. Tal arte solo puede repetir artísticamente lo que ya satura *claramente* la atmósfera del momento. Este arte, que no encierra ninguna potencia del futuro, que es solo un hijo del tiempo y nunca crecerá hasta ser engendrador del futuro, es un arte castrado. Tiene poca duración y muere moralmente en el momento en que desaparece la atmósfera que lo ha creado.

El otro arte, capaz de evolución, radica también en su período espiritual, pero no solo es eco y espejo de él sino que posee una fuerza profética vivificadora, que puede actuar amplia y profundamente.

La vida espiritual, a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia adelante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin.

Las razones por las que todo movimiento progresivo y ascendente tenga que realizarse “con el sudor de la frente”, a través de sufrimientos, malos momentos y penas, son oscuras. Cuando se ha alcanzado una etapa y se ha apartado más de un pedrusco del camino, una perversa mano invisible lanza sobre él nuevos bloques que parecen cerrarlo y borrarlo por completo.

Entonces surge inevitablemente un hombre en todo semejante a nosotros, pero que lleva dentro una fuerza “visionaria” y misteriosa.

Él ve y enseña. A veces quisiera liberarse de ese don superior que a menudo es una pesada cruz. Pero no puede. Acompañado de burlas y odios, arrastra hacia adelante y cuesta arriba el pesado y obstinado carro de la Humanidad que no se atasca entre las piedras.

A menudo, cuando ya no queda nada de su yo físico en la tierra, se emplean todos los medios para reproducirlo en mármol, hierro, bronce, piedra. Como si importara algo el cuerpo de estos servidores del hombre, y mártires casi divinos, que despreciaron *lo físico* y solo sirvieron al *espíritu*. El recurso del mármol demuestra que una gran cantidad de seres han alcanzado por fin la posición que en su día ocupara el ahora homenajead.

[...]



El movimiento

La vida espiritual, representada esquemáticamente, es un gran triángulo agudo dividido en secciones desiguales, la menor y más aguda dirigida hacia arriba. Cuanto más hacia abajo, tanto más anchas, grandes, voluminosas y altas resultan las secciones del triángulo.

El triángulo se mueve despacio, apenas perceptiblemente hacia adelante y hacia arriba: donde “hoy” se halla el vértice más alto, “mañana” estará la próxima sección. Es decir, lo que hoy es comprensible para el vértice más alto y resulta un disparate incomprensible al resto del triángulo, mañana será contenido razonable y sentido de la vida de la segunda sección.

A veces, en el extremo del vértice más alto se halla un hombre solo. Su contemplación gozosa es igual a su inconmensurable tristeza interior. Los que están más próximos a él no le comprenden; indignados le llaman farsante o loco. Así se encontró Beethoven en su vida, denostado y solitario en la cumbre. ¿Cuántos años se necesitaron para que una sección más amplia del triángulo alcanzara la posición que él ocupó antaño solo? Y pese a todos los monumentos, ¿han ascendido verdaderamente tantos hasta esa cima?

En todas las secciones del triángulo hay artistas. Todo el que ve más allá de los límites de su sección es un profeta para entorno y ayuda al movimiento del obstinado carro. Si por el contrario no posee esa aguda visión o la utiliza para fines más bajos o renuncia a ella, sus compañeros de sección le comprenderán y le ensalzarán. Cuanto más grande sea la sección y cuanto más bajo su nivel, tanto mayor será la masa que comprenda el discurso del artista. Naturalmente cada sección tiene, consciente o (la mayoría de las veces) inconscientemente, hambre de pan espiritual. Este pan se lo dan sus artistas; mañana la sección siguiente tenderá sus manos hacia él.

Esta exposición esquemática no agota la imagen global de la vida espiritual. Entre otras cosas no muestra una de sus facetas negativas, una gran mancha muerta y negra. Porque sucede muchas veces que ese pan espiritual se convierte en el alimento de los que ya habitan en una sección superior. Para estos, el pan se convierte en veneno: en pequeñas dosis actúa de tal manera que el alma desciende paulatinamente de una sección superior a otra inferior; consumido en dosis mayores, el veneno conduce a la caída, que arroja al alma a secciones cada vez más bajas. En una de sus novelas, Sienkiewicz compara la vida espiritual con la natación: el que no trabaja incansablemente, y lucha sin cesar contra el naufragio, acaba por hundirse sin remedio. Las dotes de un hombre, el “talento” (en el sentido del Evangelio), se convierten en una maldición —no solo para el artista que posee ese talento, sino para todos los que prueban ese pan venenoso. El artista utiliza su fuerza para satisfacer bajas necesidades; en una forma aparentemente artística presenta un contenido impuro, atrae hacia sí los elementos débiles, los mezcla constantemente con elementos malos, engaña a los hombres y les ayuda a engañarse a sí mismos, convenciendo a los demás de que tienen sed espiritual y que apagan esta sed en una fuente pura. Tales obras no impulsan hacia arriba el movimiento, sino que lo frenan, echan atrás los elementos progresivos y expanden la peste en torno suyo.

Los períodos en que el arte no tiene un representante de altura, en que falta el pan transfigurado, son *períodos de decadencia* en el mundo espiritual. Las almas caen constantemente de secciones superiores a otras inferiores y todo el triángulo parece estar detenido. Parece moverse hacia abajo y hacia atrás. En estos tiempos mudos y ciegos, los hombres dan una importancia exclusiva al éxito externo, se preocupan solo de los bienes materiales y celebran como una gran proeza el progreso técnico que solo sirve y solo puede servir al cuerpo. Las fuerzas puramente espirituales son subestimadas en el mejor de los casos, o simplemente pasadas por alto.

Los hambrientos y visionarios aislados son ridiculizados o tenidos por anormales. Las pocas almas que no se hunden en el sueño y sienten un oscuro deseo de vida



espiritual, de saber y de progreso, se lamentan desoladas en medio del grosero coro de materialismo. La noche espiritual se cierne más y más. Las tinieblas grises caen sobre las almas atemorizadas y sus superiores, acosados y debilitados por la duda y el miedo, prefieren a veces el oscurecimiento paulatino a la súbita y violenta caída en la negrura.

El arte, que en estas épocas vive humillado, es utilizado exclusivamente para fines materiales. Busca su contenido en la “dura materia”, ya que no conoce la exquisita. Los objetos, cuya reproducción cree su única meta, permanecen inmutables. El *qué* del arte desaparece *eo ipso*. La única pregunta que interesa es la de *cómo* se representa determinado objeto en relación con el artista. El arte pierde el alma.

El arte sigue por el camino del *cómo*, se especializa, solo es comprensible a los mismos artistas, que empiezan a quejarse de la indiferencia del espectador hacia sus obras. Como en esas épocas el artista no necesita decir mucho y resalta y sobresale por un mínimo de “diferencia”, que aprecian determinados círculos de mecenas y conocedores (¡lo que puede traer consigo grandes beneficios materiales!), un gran número de personas superficialmente dotadas y hábiles se lanza sobre el arte que aparentemente se conquista con tanta facilidad. En cada “centro cultural” viven miles y miles de esos artistas, de los que la mayoría no busca más que una nueva manera de crear millones de obras de arte sin entusiasmo, con el corazón frío y el alma dormida.

La competencia arrecia. La carrera en pos del éxito lleva a una búsqueda cada vez más externa. Pequeños grupos que por casualidad han logrado sobresalir de este caos de artistas y obras, se parapetan en sus posiciones conquistadas. El público, abandonado atrás, mira sin comprender, pierde el interés por un arte de este tipo y le vuelve tranquilamente la espalda.

Pero a pesar de toda la ceguera, a pesar del caos y de la carrera desahogada, el triángulo espiritual se mueve en la realidad, despacio, pero con seguridad y fuerza indómita, hacia adelante y hacia arriba.

Moisés, invisible, baja de la montaña y ve la danza en torno al becerro de oro. Pero a pesar de todo trae una nueva sabiduría a los hombres.

El artista es el primero que oye sus palabras, imperceptibles para las masas, y sigue su llamada. Al principio inconscientemente y sin darse cuenta. Ya en la misma pregunta *cómo* se halla escondido el principio de su curación. Aunque este *cómo* no tenga frutos, en la misma *diferencia* (lo que aún hoy llamamos *personalidad*) se halla una posibilidad de no ver solo lo puramente duro y material en el objeto, sino también lo que es menos corpóreo que el objeto del período realista, que se intentó solo reproducir “tal y como es”, “sin fantasear”.

Si además este *cómo* encierra la emoción anímica del artista y es capaz de irradiar su experiencia más sutil, el arte inicia el camino sobre el que más adelante encontrará infaliblemente el perdido *qué*, el *qué* constituirá el pan espiritual del despertar que se inicia. Este *qué* no será ya el *qué* material y objetivo del período superado, sino un *contenido artístico*, el alma del arte, sin la que su cuerpo (el *cómo*) no puede llevar una vida completa y sana, al igual que un individuo o un pueblo.

Este *qué* es el contenido que solo el arte puede tener, y que solo el arte puede expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios.



Virtualidades redentoras en la forma arquitectónica

Palabras clave: *Glasarchitektur*, metáfora, geología, bóveda celeste, espiritualidad, organismo.

Para los expresionistas el edificio no es un producto acabado, sino la puesta en escena de una poética figurativa, la imagen que induce a valores meta-arquitectónicos.

La misma disciplina aspira a autodefinirse como *Gesamtkunstwerk*: protectora en su seno de todas las artes y garantía de una unidad espiritual que prefigura una refundación del mundo, se remite a una experiencia principalmente *sensitiva*, y desarrolla, por consiguiente, una percepción sinestésica.

Si el cristal (Paul Scheerbart) proporciona una desmaterialización de la solidez tectónica tradicional, y se presenta puro como el agua, convirtiéndose en auténtico símbolo de un nuevo humanismo, el arquetipo de la gruta (allí donde Zaratustra habitaba) recorre muchas configuraciones expresionistas a la búsqueda de una morada "orgánica", en condiciones para restablecer una suerte de cordón umbilical, de continuidad fisiológica, entre el hombre y su lugar de residencia (véanse, entre otras, las visiones de Hermann Finsterlin).

Por otra parte, Hugo Häring, en estos mismos años, elabora su teoría del así llamado "funcionalismo orgánico": en contraposición con el geometrismo árido del lenguaje purista, sus espacios pretenden plasmar la vitalidad de la experiencia humana, mediante un desmenuzamiento de la integridad formal en la que domina una congénita irregularidad compositiva. Aspectos estos interpretados como garantía de una interacción empática entre las instancias del habitante y las representaciones de la arquitectura.

Bibliografía

AA.VV., *Frühlicht 1920-1922. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Mazzotta ed., Milán, 1974.

Häring, H., *Il segreto della forma. Storia e teoria del Neue Bauen (1924-1954)* (a cura di Sergio Polano), Jaca Book, Milán, 1983.

Benson, J.O., *Expressionist Utopias. Paradise. Metropolis. Architectural Fantasy*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1994.

Hablick, W., *Hablick designer utopian architect expressionist artist*, The Architectural Association, Londres, 1980.

Lauterbach, H.; Joedike, J., *Hugo Häring: Schriften, Entwürfe, Bauten*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart, 1965.

Leti Messina, V., *Rudolf Steiner architetto*, Testo & Immagine, Turín, 1996.



Long Washton, R.C., *German expressionism. Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, University of California Press, 1993, 1995.

Pehnt, W., *Expressionist architecture in drawings*, Thames and Hudson, Londres, 1985.

Ricci, G., *Hermann Finsterlin. Dal 'gioco di Stile' all'architettura marsupiale*, Dedalo, Bari, 1982.

Scheerbart, P., *Glasmarchitektur* (1914) (trad. cast.: *La arquitectura de cristal*, Colección de Arquitectura, Murcia, 1998).

Paul Scheerbart, GLASARCHITEKTUR, 1914

En: *Arquitectura de Cristal*, edición y prólogo Antonio Pizza, traducciones de Alejandro Pinós y Marisa García, Colección de Arquitectura, n. 37, Valencia, 1998, p. 109, 123-124, 130, 135, 144-145, 206-207.

XIX. Las catedrales y los castillos góticos

Sin el gótico la arquitectura de cristal sería impensable. En su tiempo, cuando aparecieron las catedrales y los castillos góticos, también se deseó una arquitectura de cristal. Sin embargo, esta no pudo realizarse de forma completa porque no se disponía del hierro apropiado para su construcción. Tan solo a partir de su obtención ha resultado posible realizar el sueño del cristal.

En la época del gótico el uso del cristal se desconocía en la mayor parte de las casas privadas. Hoy, el cristal se ha convertido en un elemento indispensable en cualquier tipo de construcción. Sin duda le falta aún el color, pero también el color llegará... [...]

XXX. Las construcciones de Aschinger en Berlín en el año 1893

Para funcionar, es preciso que las ideas estén, por así decirlo, “en el aire”; o sea, que tienen que estar macerando en la cabeza de varias personas a la vez, aunque sea de forma muy dispar. No fue hasta 1893, o algo más tarde, cuando tuve clara consciencia de ello. Franz Evers, director por entonces de la revista teosófica *Sphinx*, se vio desbordado por un sinnúmero de escritos teosóficos, espiritistas y similares a consecuencia de su cargo. La mayor parte de ese caos incitaba solo a la risa. Como era el caso de un señor, cuyo nombre he olvidado, que sostenía que todo lo bueno proviene del cristal, que todos deberíamos tener a mano y encima de nuestro escritorio un pedazo de cristal, o que deberíamos dormir en habitaciones forradas de espejos, etc.

Todo ello resultaba retorcido en exceso. Pero eso me permitió descubrir, al cabo de poco tiempo, una relación directa entre las cervecerías de Aschinger, con sus espejos horripilantes, y aquel escrito teosófico de los dormitorios forrados de espejos. Es evidente que se trataba de un caso de telepatía.

Toda idea razonable, y de esto estoy ahora completamente convencido, se manifestará al mismo tiempo en diferentes sujetos, incluso, a veces, bajo un enfoque completamente distorsionado. Por eso no deberíamos preocuparnos demasiado si queremos manifestarnos a favor de lo que, a primera vista, puede parecer absurdo o simplemente una locura, puesto que la mayoría de las veces se tratará de un eco de algo que es del todo razonable.

En Oriente, el loco y también el enajenado andan sueltos por las calles y son venerados por el pueblo como profetas.

¡Pero que esto sirva solo como un inciso! [...]



XXXVI. Columnas y torres luminosas

Hasta ahora los pilares han servido como elemento de soporte. En la construcción con acero se necesita menor cantidad de pilares que en la construcción hecha a base de ladrillo. En la casa de cristal la mayor parte de los pilares ya no son necesarios.

Para que los pilares resulten, en los grandes vestíbulos, aún más ligeros, pueden forrarse enteramente de cristal y disponer de luces en su interior. Así, estas columnas de luz ya no darán la sensación de cargar peso y la arquitectura en su conjunto resultará mucho más libre, como si todo se sustentase por sí solo. Con las columnas luminosas la arquitectura de cristal parecerá flotar en el aire.

Las torres siempre deberían destacar un lugar o una ciudad. Por eso, es lógico que también se intente hacerlas resaltar en medio de la oscuridad de la noche. En este sentido, todas las torres deberán transformarse siguiendo los principios de la arquitectura de cristal, para convertirlas en auténticas torres luminosas. [...]

XL. La verticalidad en la arquitectura y su superación

En la arquitectura de ladrillo de antaño con frecuencia se evitó la verticalidad mediante el uso de la cúpula. Sin embargo, en el caso de los muros, apartarse de una estructura vertical parecía un objetivo inviable.

En la arquitectura de cristal todo será completamente distinto.

Ya en el invernadero de palmeras del jardín botánico de Berlín los muros no son del todo verticales, puesto que a partir de los tres metros de altura empiezan a curvarse hacia adentro. [...]

IL. Maquetas para la arquitectura de cristal

Sin lugar a dudas lo más interesante sería que se expusieran públicamente una serie de maquetas de arquitectura de cristal. Esperemos que así suceda en la exposición de artes y oficios que se celebrará en la ciudad de Colonia en 1914, para la que Bruno Taut ha construido una casa de cristal con el objetivo de representar toda la industria del vidrio y el cristal.

No me parece correcto que las maquetas de la arquitectura de cristal se realicen en cartón y mica, a pesar de que las de latón y cristal no resulten muy económicas.

Debería formarse una nueva industria de fabricación de maquetas que utilizase tan solo materiales de buena calidad, para la producción de maquetas de arquitectura de cristal. Entre estas maquetas también deberían figurar algunos ejemplos de arquitectura religiosa.

Quizá sea recomendable utilizar un material que sustituyese el cristal en las maquetas de gran tamaño. Hace unos 20 años aproximadamente se dio a conocer un nuevo material bajo el nombre de *tektorium*. Se trataba de un material compuesto por una fina malla de alambre, traslúcido y colorado, de una apariencia similar a la del cuero. Podría tratarse de un material apropiado para la construcción de maquetas. En cambio, para la construcción en general no es muy recomendable, debido a su escasa durabilidad, a pesar de que también puede ser reparado fácilmente. [...]

CII. La transformación de la superficie terrestre

A menudo nos encontramos con cosas que a primera vista nos parecen un auténtico cuento, mientras que en la realidad acaban por demostrarnos que no tienen nada de fantástico ni de utópico. Hace unos ochenta años aproximadamente apareció la máquina de vapor, que acabó por transformar la totalidad de la superficie terrestre. A nadie se le ocurre ya poner en duda este hecho.



Con lo dicho hasta el momento, parece inevitable una ulterior transformación de la superficie terrestre, que deberá realizarse con ayuda de la arquitectura de cristal. Es innegable que si esta acaba por imponerse, se logrará sobre la tierra una transformación sin precedentes. A todo esto se le sumarán naturalmente otros factores de relevancia, pero por el momento estos no precisan ser mencionados aquí.

De la máquina de vapor se derivó toda la cultura de la metrópolis hecha en ladrillo, de la que hoy todos sufrimos las consecuencias.

La arquitectura de cristal logrará imponerse el día que desaparezca la idea de metrópolis tal y como la concebimos en la actualidad.

Que esta acabará por desaparecer está fuera de toda discusión, sobre todo para quien confíe en la capacidad de desarrollo de nuestra cultura. No vale la pena, pues, dar más explicaciones.

Todo el mundo sabe lo que significan los colores: una pequeña franja del espectro lumínico. Pero, por pequeña que sea esta franja, no queremos renunciar a ella. Nuestro ojo es incapaz de percibir los rayos infrarrojos y ultravioleta, sin embargo, los ultravioleta son captados por los órganos sensoriales de las hormigas.

Si, por el momento, no podemos confiar en que nuestros órganos sensoriales se desarrollen a corto plazo, sí es lícito confiar en que próximamente podremos disfrutar de todo aquello que aún nos es *posible* conseguir. Valga como ejemplo el margen del espectro lumínico que logramos percibir con nuestros ojos, es decir, el milagro del color que somos capaces de vivir en nuestra propia piel.

Para lograrlo, la arquitectura de cristal resulta enormemente útil, puesto que acabará por transformar nuestras vidas y el entorno en el que nos movemos.

Así, cabe esperar que la arquitectura de cristal “transforme” de veras en un futuro próximo toda la faz de la tierra.



Dramatizaciones *éticas* en la arquitectura construida

Palabras clave: *ethos*, teatro, ideal comunitario, arquitectura alpina, la disolución de la ciudad, forma artística, función *versus* expresión.

En la cultura expresionista, a las formas utilitarias se oponen, con potencia subversiva, la imaginación y el simbolismo. La forma proyectada se transforma en mensaje, eslogan incluso; el objeto asume una elevada potencia semántica, que se afirma como vehículo de una comunicación que pretende renovar sus cánones (Erich Mendelsohn).

La arquitectura entendida como aspiración al rediseño de un territorio sin límites deviene, pues, expresión del *ethos* de un pueblo, ideal comunitario de una sociedad revolucionada.

El “teatro” (Hans Poelzig, Hans Scharoun) se convierte en el edificio simbólico por excelencia de esta concepción. Es este un “espectáculo” de actores, de público y de la misma arquitectura *dramatizada*, momento culminante de una conciencia comunitaria que puede proponer a la vida real inéditos modos existenciales.

Formas y materiales se recogen del mundo mineral: se trate de las agujas –impetuosas y descompuestas– de las cimas alpinas, o del cristalino vidrio, asimilado como modelo de transparencia y consagrado a exhibir una inocencia que el mundo quisiera reconquistar.

Por otra parte, a través de las hipótesis urbanas sostenidas por los expresionistas, se estructura un consistente canal de paso en el que algunos temas se toman directamente prestados de la cultura inglesa, presentándose, al mismo tiempo, como fértil patrimonio de las problemáticas racionalistas.

El tema de la “ciudad-jardín”, filtrado por el anhelo regeneracionista de esta corriente, expresa el rechazo de la ciudad contemporánea, constituyendo una actitud crítica que prefigura soluciones antiurbanas. “La descomposición de la ciudad se está ya llevando a cabo y a la misma seguirá, ni que sea de aquí a ciento veintiséis nuevos años o en el próximo milenio, la dispersión” (Bruno Taut).

La batalla de Bruno Taut se libra en dos frentes: por una parte, contra el persistente eclecticismo de la arquitectura convencional y, por otra, contra el nuevo dogmatismo representado por los sectores más ortodoxos de la arquitectura moderna: la introducción de algunos correctores (la reconocibilidad morfológica de los barrios, el uso articulado de materiales y volumetrías con un “carácter” arquitectónico peculiar, la reivindicación del color para tratar el espacio) dentro de formulaciones, por lo demás, plenamente “funcionalistas”, delinea un itinerario profesional con vistas al logro de una cultura de la vivienda que sepa sustanciarse de unos imprescindibles valores colectivos.



Bibliografía

AA.VV., *Bruno Taut 1880-1938*, Electa, Milán, 2001.

Heuss, Th., *Hans Poelzig 1869-1935*, Electa, Milán, 1991.

James, K., *Erich Mendelsohn and the architecture of german modernism*, Cambridge University Press, 1997.

Jones, P.B., *Hans Scharoun*, Phaidon, Londres, 1995.

Mendelsohn, E., *Amerika. Bilderbuch einer Architekten* (1928) (trad. fr. *Amerika. Livre d'images d'un Architecte*, Les Editions du Demi-cercle, 1992).

Mendelsohn E., *Russland, Europa, Amerika. Ein architektonischer Querschnitt* (1929), Birkhäuser Verlag, Basel Berlin Boston, 1989 (facsimile del texto original con versión inglesa).

Pehnt, W., *La arquitectura expresionista*, G. Gili, Barcelona, 1975.

Pizza, Antonio; Pla, Maurici. *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Edicions UPC, Barcelona, 2002.

Posener, J., *Hans Poelzig. Reflections on his life and work*, The Architectural History Foundation Inc., Nueva York, 1992.

Stephan, R., *Eric Mendelsohn. Architect 1887-1953*, The Monacelli Press, Nueva York, 1998.

Bruno Taut, ARCHITEKTUR-PROGRAMM | ARBEITSRAT FÜR KUNST, 1919

En: "Programa de Arquitectura. Consejo de Trabajadores del arte". Conrads, Ulrich (ed.), *Programas y Manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Editorial Lumen, Barcelona, 1973, p. 67-69.

Convencidos de que debe aprovecharse la revolución política para liberar al arte de una tutela prolongada, se ha formado, en Berlín, un grupo de artistas y amigos del arte con un objetivo común. Pretende la reunión de todas las fuerzas dispersas y que desean influir unidas sobre la recreación de nuestra vida artística común, por encima de intereses profesionales particulares. En estrecho contacto con otras asociaciones de tendencia semejante de otros puntos de Alemania, el *Arbeitsrat für Kunst* espera poner en práctica, en breve plazo, sus primeros objetivos, esbozados en el siguiente programa.

Ante todo, se encuentra este principio director:

Arte y pueblo deben constituir una unidad.

El arte debe dejar de ser el goce de unos pocos, para convertirse en alegría y vida de las masas.

La unión de las artes bajo las alas de una gran arquitectura constituye nuestro objetivo.



Sobre esta base se plantean seis exigencias preliminares:

1. Reconocimiento del carácter público de toda actividad constructora, estatal y privada. Abolición de todos los privilegios de los funcionarios. Dirección unitaria de barrios enteros de la ciudad, calles y centros urbanos, sin que ello merme la libertad en lo particular. Nuevas tareas: casas populares como medio de hacer llegar todas las artes al pueblo. Terreno de experimentación constante para probar y perfeccionar nuevos sistemas de construcción.
2. Disolución de la Academia de Bellas Artes, de la Academia de Arquitectura y de la Comisión Artística Regional Prusiana en su forma actual. Substitución de estas instituciones, acompañada de una nueva delimitación de su campo de acción, por otras instituciones creadas por los propios artistas productores sin influencia estatal alguna. Transformación de las exposiciones artísticas privilegiadas en exposiciones libres.
3. Liberación del conjunto de la enseñanza de arquitectura, escultura, pintura y artes menores de la tutela del Estado. Transformación radical de la enseñanza artística y artesanal. Concesión de medios estatales para ello y para la preparación de maestros artesanos en talleres de aprendizaje.
4. Vivificación de los museos como centros de formación para el pueblo. Organización de exposiciones, continuamente renovadas y comprensibles para todo el pueblo gracias a conferencias y explicaciones. Separación del material científico en edificios especiales. Establecimiento de colecciones especialmente dispuestas para el estudio por los trabajadores de artes aplicadas. Distribución justa de los medios estatales para la adquisición de obras antiguas y modernas.
5. Supresión de los monumentos sin valor artístico así como de todos los edificios cuyo valor artístico no esté en relación con el valor de su material, que podría aprovecharse para otros fines. Prohibición de monumentos de guerra proyectados apresuradamente y suspensión inmediatamente de las obras de los museos de guerra proyectados en Berlín y en todo el país.
6. Creación de un centro nacional para garantizar el ejercicio de las artes dentro del marco de la futura constitución.

Bruno Taut, FRÜHLICHT, 1921

En: "Amanecer". Conrads, Ulrich (ed.), *Programas y Manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Editorial Lumen, Barcelona, 1973, p. 98-99.

¡Quién sabe cómo amanecerá un día!, pero sentimos el mañana. Ya no erramos como lunáticos en la noche, soñadores bajo la pálida luz de la historia. Sopla en torno nuestro una fría brisa matutina: el que no quiera helarse debe caminar y todos los que caminamos vemos a lo lejos las primeras luces del día que nace. ¡Dónde están todos los espectros nocturnos! cristalino y claro brilla un nuevo mundo bajo la luz del amanecer, envía sus primeros rayos. Primeros resplandores de la jubilosa aurora. Décadas, generaciones —y el gran sol de la arquitectura, del arte en general, comienza su marcha triunfal.



No es la primera vez que el pensamiento del amanecer se refleja en esta serie. Era y es bueno mirar sin obstáculos hacia el horizonte con libre fantasía. Pero ya existen pruebas de la materialización de las nuevas ideas y estas páginas deben servir a dicha materialización, partiendo de la actuación en un cargo municipal orientado hacia el futuro. Se proponen ayudar a los compañeros de Alemania a que avancen alegremente con nosotros, y nuestros caminos se unirán a los que siguen nuestros hermanos espirituales de allende las fronteras.

No creemos en ningún paralelismo entre un florecimiento material e intelectual. El estómago lleno no siente simpatía por las ideas, el estómago repleto las odia, desea tranquilidad. Hoy más que nunca creemos en nuestra voluntad, que nos procura el único valor de nuestra vida, y este valor es: la eterna transformación.



La Bauhaus I (1919-1923) como comunidad del trabajo liberado

Palabras clave: comunidad, expresionismo, *Arbeitsrat für Kunst*, *ethos*, *Werkbund*, medievalismo, artesanía, catedral del socialismo.

La Bauhaus de Weimar –en la que se materializan ascendencias expresionistas, relacionadas con la ideología izquierdista del *Arbeitsrat für Kunst*– intenta proponer el ideal de una comunidad artística liberada, donde domine una aproximación artesanal al mundo de la producción y con el fin de recuperar el *ethos* del trabajo.

De este modo, en tanto que la *Werkbund* pretendía una renovación de la arquitectura en estrecha interacción con las evoluciones del mundo industrial, Walter Gropius –director de la Bauhaus I– recupera literalmente el mito de la fábrica medieval, reivindicando una “reunificación de todas las disciplinas”, apta para lograr una generalizada “calidad” artística.

Entonces, si el arte no se puede enseñar –por ser fruto de una iluminación imprevisible–, por lo menos es posible acercarnos a él mediante un *aprendizaje* práctico, una experiencia de laboratorio que explote ciertas predisposiciones.

Gropius forja así una congregación de estudiantes y profesores, protegidos y aislados del exterior, para llevar a cabo el ideal de la “nueva arquitectura”, meta que permanecerá, sin embargo, inalcanzable en Weimar.

En la escuela adquiere gran relevancia el pintor Johannes Itten, responsable de los cursos sobre materiales, cuyos ejercicios, proclives a un fuerte misticismo, tienden a *liberar* los impulsos vitales de los discípulos; a partir de la exaltación de la concordia empática entre sujeto y materia, se privilegia una matriz artesanal del arte y del proceso de producción de los objetos.

Por otra parte, no en vano, en la portada del programa de la Bauhaus de 1919 aparecía un grabado de Lyonel Feininger presentando la anhelada catedral futura como si fuera una “catedral del socialismo”: “¡Formamos, pues, una nueva corporación de artesanos, desprendida de la arrogancia de clase que quisiera erigir un muro de altivez entre artesanos y artistas!”.

Bibliografía

AA.VV., *La Bauhaus de festa, 1919-1933*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2005.

AA.VV., *Bauhaus, a Conceptual a Model*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.

Argan, G.C., *W. Gropius y la Bauhaus*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.

De Michelis, M.; Kohlmeyer, A. (a cura di), *Bauhaus 1919-1933. Da Kandinsky a Klee, da Gropius a Mies van der Rohe*, Mazzotta, Milán, 1996.



Giedion, S., *Walter Gropius: Work and Teamwork*, Reinhold Publishing Corporation, Nueva York, 1954 (nueva edición en Dover Publications inc., Nueva York, 1992).

Gropius, W., *Programm des Staatlichen Bauhaus in Weimar* (1919) (trad. cast.: "Programa del Bauhaus de Weimar" en Wingler, H.M., *La Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, G. Gili, Barcelona, 1975).

Hochman, E.S., *La Bauhaus, crisol de la modernidad*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002.

Miller Lane, B., *Architettura e politica in Germania 1918-1945*, Officina, Roma, 1973.

Nerdinger, W., *Walter Gropius, opera completa*, Electa, Milán, 1988.

Wingler, H.M., *La Bauhaus, Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, G. Gili, Barcelona, 1975.

Walter Gropius, PROGRAMM DES STAATLICHEN BAUHAUS IN WEIMAR, 1919

En: "Programa del Bauhaus de Weimar". Wingler, H.M., *La Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919-1933*, prólogo de Carlos Sambricio; traducción a cargo de Francisco Serra Cantarell, G. Gili, Barcelona, 1975, p. 40-43.

¡El fin último de cualquier actividad figurativa es la arquitectura! En otros tiempos, la misión más excelsa de las artes figurativas era decorar los edificios, y por ello formaban parte de forma inseparable de la gran arquitectura. En la actualidad se encuentran en un estado de aislamiento autárquico, del que pueden escapar solamente mediante una colaboración consciente de todos aquellos que actúan en este campo. Arquitectos, pintores y escultores han de aprender de nuevo a conocer y a comprender la compleja forma de la arquitectura, en su totalidad y en sus partes, con lo cual podrán restituir a sus obras aquel espíritu arquitectónico que han perdido con el arte de salón.

Los viejos institutos artísticos no estaban en condiciones de producir esta unidad, como hubiera sido su deber, porque el arte no se puede enseñar. Se ha de volver de nuevo a los talleres. Este mundo de dibujantes de modelos y de decoradores, que solamente son capaces de dibujar y de pintar, ha de volver a ser por fin un mundo de gente que construye. Cuando el joven que siente dentro de él el amor por las actividades figurativas empieza su carrera, como antes se hacía, por aprender una actividad artesana, el "artista" improductivo ya no se ha de ver condenado en el futuro al ejercicio de un arte imperfecto, porque sus habilidades pueden ser aprovechadas en el campo del artesanado, en donde podrá realizar obras excelentes.

¡Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado! No existe un "arte profesional". No hay ninguna diferencia sustancial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano de un nivel superior. La gracia del cielo, en los raros momentos de iluminación que trascienden la voluntad, hace florecer el arte, sin que el artista tenga conciencia de ello, en la obra que sale de su mano; pero lo que es esencial en todo artista es la base artesana. Aquí está la primera fuente de la figuración creativa.

Así pues, ¡formemos una nueva corporación de artesanos, pero sin aquella arrogancia que pretendía erigir un muro infranqueable entre artesanos y artistas! Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo.



La Bauhaus Estatal de Weimar ha surgido por la unificación del ex Instituto Superior de Bellas Artes del Gran Ducado de Sajonia y la ex Escuela de Artes Aplicadas del Gran Ducado de Sajonia, con la agregación de una sección de arquitectura.

Fines de la Bauhaus.

La Bauhaus se propone reunir en una unidad todas las formas de creación artística, re-unificar en una nueva arquitectura, como partes indivisibles, todas las disciplinas de la práctica artística: escultura, pintura, artes aplicadas y artesanado. El fin último, aunque remoto, de la Bauhaus es la obra de arte unitaria –la gran arquitectura–, en la que no existe una línea de demarcación entre el arte monumental y el arte decorativo. La Bauhaus preparará a arquitectos, pintores y escultores de todas clases, de acuerdo con sus capacidades, para un buen artesanado o para una actividad artística autónoma y fundará una comunidad de trabajo de hábiles artistas artesanos que trabajarán con una perfecta unidad de intenciones y con una mancomunidad de concepciones artísticas en la realización de obras arquitectónicas en toda su complejidad de aspectos (construcciones, acabados, decoraciones y mobiliario).

Principios fundamentales de la Bauhaus.

El arte surge con independencia de cualquier método, es algo que no se puede enseñar: en cambio, el artesanado puede aprenderse. Arquitectos, pintores, escultores son artesanos en el sentido original del término; por ello, como premisa indispensable a toda creación figurativa, se exigirá a todos los estudiantes una preparación artesana básica, que podrán adquirir en talleres y en lugares de experimentación y de trabajo. Los talleres propios de la Bauhaus se irán construyendo gradualmente; por el momento, se empezará por suscribir contratos de aprendizaje con talleres exteriores.

La escuela está al servicio del taller, y un día deberá integrarse en él. Por ello, en la Bauhaus no habrá profesores y alumnos, sino maestros, oficiales y aprendices.

El tipo de enseñanza deriva de la misma naturaleza del taller.

Figuración orgánica, desarrollada a partir de la habilidad artesana. Renuncia a toda rigidez; preferencia por los aspectos creativos; libertad individual. Pero estudio riguroso.

Exámenes de tipo corporativo, para maestros y oficiales, ante el Consejo de maestros de la Bauhaus, o ante maestros ajenos.

Colaboración de los estudiantes en los trabajos de los maestros. Búsqueda de trabajos por encargo, incluso para los estudiantes.

Proyección en común de trabajos utópicos de gran envergadura –construcciones populares y eclesiásticas– orientadas hacia el futuro. Colaboración de todos los maestros y estudiantes –arquitectos, pintores, escultores– en estos proyectos, con el fin de alcanzar un acuerdo gradual de todos los elementos y partes de la construcción.

Contacto continuo con los exponentes principales del artesanado y de la industria del país. Contactos con la vida pública, con el pueblo, por medio de exposiciones y otras manifestaciones. Innovaciones en el campo de las exposiciones para resolver el problema de presentar pintura y escultura dentro del marco de la arquitectura.

Instauración de relaciones amistosas entre maestros y estudiantes, fuera del trabajo: teatro, conferencias, poesía, música, bailes de disfraces. Creación en estas reuniones de un ceremonial festivo.



Extensión de la enseñanza.

La enseñanza en la Bauhaus comprende todas las disciplinas prácticas y científicas de la creación artística.

- A. Arquitectura.
- B. Pintura.
- C. Escultura.

Incluyendo todos los sectores artesanales auxiliares. Los estudiantes recibirán instrucción tanto en el campo del artesanado (1) como en el del dibujo y de la pintura (2), así como en el teórico-científico (3).

1. La instrucción artesanal—ya en talleres propios que se irán completando gradualmente, ya en talleres exteriores, mediante contratos de aprendizaje— se extiende a:
 - a) escultores, canteros, estucadores, tallistas, ceramistas, escultores en yeso
 - b) herreros, cerrajeros, fundidores, torneadores
 - c) carpinteros
 - d) pintores decoradores, pintores sobre vidrio, mosaístas, esmaltadores
 - e) grabadores, xilógrafos, litógrafos, impresores artísticos, cinceladores
 - f) tejedores

La instrucción artesanal es la base de la enseñanza de la Bauhaus. Todo estudiante debe aprender un oficio artesano.

2. La instrucción en el campo del dibujo y de la pintura se extiende a:
 - a) dibujo libre de memoria y fantasía
 - b) dibujo y pintura del natural de cabezas, desnudos y animales
 - e) dibujo y pintura del natural de países, figuras, plantas y naturalezas muertas
 - d) composición
 - e) ejecución de pinturas murales, cuadros en tabla y cofres con figuras
 - f) proyectación de decoraciones
 - g) diseño de caracteres tipográficos
 - h) diseño arquitectónico y proyectivo
 - i) proyectación de arquitectura de exteriores, de jardines y de interiores
 - j) proyectación de muebles y objetos de uso.
3. La instrucción teórico-científica se extiende a:
 - a) historia del arte, no en el sentido de historia de los estilos, sino en el de aprendizaje vivo de técnicas y modos de trabajar históricos
 - b) ciencia de los materiales
 - c) anatomía, sobre modelos vivientes
 - d) teoría física y química de los colores
 - e) procedimientos racionales de pintura
 - f) conceptos fundamentales de contabilidad, estipulación de contratos, normas relativas al personal
 - g) conferencias de interés general relativas a todos los sectores del arte y de la ciencia



Subdivisión de la enseñanza.

La instrucción se reparte en tres cursos:

- I. Curso de aprendices.
- II. Curso de oficiales.
- III. Curso de jóvenes maestros.

La organización práctica de la enseñanza, dentro del cuadro del programa general y del plan de trabajo que se ha de presentar cada semestre, se deja al arbitrio de cada maestro. Pero para conseguir que el estudiante pueda recibir una instrucción técnica y artística lo más amplia y variada posible, el plan de trabajo se reparte en horas de enseñanza fijadas de tal manera que cada futuro arquitecto, pintor o escultor pueda participar también en parte de los otros cursos.

Admisión.

Se admiten, dentro de los límites del espacio disponible, todas las personas no inhabilitadas, sin distinción de edad o sexo, y cuya preparación cultural sea considerada como suficiente por el Consejo de maestros de la Bauhaus. La tasa escolar es de 180 marcos al año (y con el aumento de las entradas de la Bauhaus, está destinada a desaparecer). Existe además una tasa de admisión, que se paga una sola vez, de 20 marcos.

Los extranjeros deberán pagar el doble de este importe. Las peticiones se han de dirigir a la secretaría de la Bauhaus Estatal de Weimar.

Abril de 1919



Arquitectura y ciudad en los Estados Unidos



30089
J.W. TAYLOR

RELIANCE - BLD.

Lapp Flersten
ESTABLISHED IN 1851

Ello ocurre en la ley penetrante de todas las cosas orgánicas e inorgánicas, de todas las cosas físicas y metafísicas, de todas las cosas humanas y sobrehumanas, de todas las manifestaciones auténticas de la muerte, del corazón, del alma: la vida es reconocible en su expresión, la forma sigue a la función. Ésta es la ley.

Así pues, ¿debemos violar a diario esta ley en nuestro arte? (...). Entonces, ¿es realmente una cosa maravillosa, o no es más que algo tan común, tan cotidiano, tan próximo a nosotros, que no nos damos cuenta de que el edificio de oficinas en altura debería seguir esencialmente la función del edificio mismo, y que cuando la función no cambia, la forma tampoco debería cambiar?

Louis Sullivan



Arquitectura y ciudad en los Estados Unidos

De las *Company Towns* al *Movement Park*

Palabras clave: *Company Towns*, *garden cities*, *Central Park*, naturaleza artificial, *Movement Park*.

En la América de la segunda mitad del siglo XIX se asiste a un rápido desarrollo de la urbanización del territorio, ligado a la gran expansión del sistema ferroviario.

Son años en los que se propaga la experiencia de las *Company Towns* (Pullman Town, 1880); se trata de ciudades construidas a raíz del asentamiento de enclaves industriales, en donde conviven ambiguos ideales filantrópicos –de cariz *fourierista*– con las intenciones especulativas del capital.

La extensa red ferroviaria favorece el crecimiento suburbano, estableciendo así las bases para una dialéctica típica en la cultura urbana americana: la que compagina la explotación de centros administrativos con alta ocupación –caracterizada por la adopción del tipo edificatorio más adecuado (el rascacielos)–, al lado de una ilimitada urbanización periférica, de baja densidad, constituida por viviendas unifamiliares.

La importación del planeamiento anglosajón, basado en los modelos de la *garden city*, halla en el “movimiento de los parques” una significativa interpretación, enraizando en un culto al *verde*, a veces pintoresco.

En Frederick Law Olmsted, por ejemplo, reconocemos la intención de sanear la degradación de la vida ciudadana, mediante una armónica alianza con la naturaleza, en busca de los valores colectivos que puedan restablecer el sentido de una “comunidad” armoniosa.

El proyecto del *Central Park* (Nueva York, 1862) simboliza el proceso de identificación de una “colectividad regenerada por el uso social del tiempo libre”, cuyas



reivindicaciones no se opondrán jamás al sistema imperante del *laissez faire*, sino que servirán más bien para mitigar sus excesos, asignando al poder público un papel mediador.

En el ensayo de unas virtudes democráticas, cuyo respeto debe ser compartido, el amor y la consideración por la naturaleza se afirman como factores esenciales. El "movimiento de los parques" o, más genéricamente, el *landscape*, experimenta así una relación "orgánica" y "positivista" entre las distintas apariciones del mundo vegetal y las de un ambiente propiamente metropolitano.

Bibliografía

Beveridge, Ch.E.; Rocheleau, P., *Frederick Law Olmsted: Designing the American Landscape*, Rizzoli, Nueva York, 1995.

Conzen, M.P. (ed.), *The Making of American Landscape*, Routledge, Nueva York, 1994.

Crawford, M., *Building the workingman's paradise: the design of American company towns*, Verso, Londres - Nueva York, 1995.

Dal Co, F., *La ciudad americana de la guerra civil al New Deal*, G. Gili, Barcelona, 1975.

Domosh, M., *Invented cities: the creation of landscape in nineteenth century: New York & Boston*, Yale University Press, New Haven, Londres, 1996.

Garner, J.S. (ed.), *The Company Town. Architecture and Society in the Early Industrial Age*, Oxford University Press, Nueva York – Oxford, 1992.

Hall, L., *Olmsted's America: An 'unpractical' man and his vision of civilization*", Bullfinch Press, Boston, 1995.

Machor, J.L., *Pastoral Cities. Urban ideals and the Symbolic Landscape of America*, The University of Winsconsin Press, Winsconsin-Londres, 1987.

Platt, R.H., *Land Use and Society. Geography, Law and Public Policy*, Island Press, Washington DC, 2004.

Reps. J.W., *The Making of Urban America. A history of city planning in the United States*, Princeton University Press, 1992.

Ralph Waldo Emerson, NATURE, 1836

En: "Naturaleza". Pizza, A.; Pla, M., *Chicago - Nueva York*. Traducción a cargo de Celia Marín, Abada editores, Madrid, 2012, p. 322.

Para adentrarse en la soledad, un hombre necesita alejarse tanto de su habitación como de la sociedad. Cuando leo y escribo no soy un solitario, aunque nadie esté conmigo. Pero si un hombre desea estar solo, dejad que contemple las estrellas. Los resplandores que provienen de estos mundos celestiales separarán a ese hombre de todo aquello que toca. Podemos pensar que la atmósfera se hizo más transparente y adoptó esta forma



para ofrecer al hombre, a través de los cuerpos celestiales, la presencia perpetua de lo sublime. Cuando vemos las estrellas desde las calles de las ciudades, ¡qué grandes son! Si las estrellas aparecieran una noche cada mil años, ¿cómo podrían los hombres creer, adorar y conservar durante varias generaciones el recuerdo de la Ciudad de Dios que se apareció ante ellos? Sin embargo, estos enviados de la belleza y de la luz del Universo aparecen cada noche con su sonrisa amonestadora.

Las estrellas despiertan cierta reverencia debido a la idea, siempre presente, de que son inaccesibles. Ahora bien, todos los objetos naturales producen una sensación similar cuando la mente se abre a su influencia. La naturaleza jamás adopta una apariencia humilde. Ni el más erudito de los hombres es capaz de arrancarle su secreto, ni puede dejar de sentir curiosidad por su perfección. Para un espíritu sabio la naturaleza jamás es un juguete. Las flores, los animales o las montañas son reflejos de la sabiduría de sus mejores momentos, tantos como haya gozado en la sencillez de su infancia.

Cuando hablamos así de la naturaleza lo hacemos en un sentido distinto, aunque mucho más poético. Nos referimos a la integridad de las impresiones causadas por una multiplicidad de objetos naturales. Esto es lo que distingue la vara de madera del leñador del árbol del poeta. El fascinante paisaje que he contemplado esta mañana está compuesto sin duda por unas veinte o treinta granjas. Miller es el propietario de estos campos, Locke de aquellos, y Manning de los bosques de más allá. Ahora bien, ninguno de ellos es el propietario del paisaje. Existe una propiedad en el horizonte que no pertenece a ningún hombre, excepto aquel cuyos ojos sean capaces de integrar todas las partes, es decir, el poeta. Esto es lo mejor que poseen los hombres de las granjas, aunque sus garantías escritas no supongan ningún título de propiedad sobre ello.

A decir verdad, hay muy pocas personas adultas que sepan ver la naturaleza. Muchas personas no saben ver el sol o, como mínimo, tienen una visión muy superficial del mismo. El sol solo ilumina el ojo del hombre, pero resplandece dentro del ojo y del corazón del niño. El amante de la naturaleza es aquel cuyas sensaciones interiores y exteriores están correctamente ajustadas entre ellas; aquel que ha conservado el espíritu de la infancia a pesar de su condición de adulto. Su intercambio entre el cielo y la tierra se convierte en su alimento diario. Un deleite salvaje se apodera de este hombre cuando se encuentra en presencia de la naturaleza, a pesar de sus penas reales. La naturaleza afirma: “Él es mi criatura y, a pesar de sus impertinentes lamentos, debe estar agradecido”. No se trata solamente del sol o del verano. Cada hora y cada estación producen su tributo de placer, puesto que cada hora y cada cambio se corresponden con un estado mental distinto, desde los asfixiantes mediodías hasta las más siniestras medianoches. La naturaleza es un escenario que se ajusta por igual a una obra cómica y a una obra de luto. Para la salud, el aire es un regalo con unas virtudes increíbles. Si atravieso un descampado cualquiera, cubierto de copos de nieve, durante el crepúsculo, bajo un cielo nublado, sin ninguna idea especialmente afortunada en mis pensamientos, entonces siento un regocijo perfecto. Me alegro hasta los límites del pavor. También en los bosques el hombre se desprende de los años como la serpiente se desprende de su piel muerta, y durante este período de su vida será siempre un niño. En los bosques es eternamente joven. En estas tierras de Dios el respeto y la santidad reinan, un perenne festival se desarrolla y el huésped se da cuenta de que no se cansaría de ello ni en mil años. En los bosques regresamos a la razón y a la fe. Allí me doy cuenta de que en mi vida no puede acontecer nada malo, ninguna desgracia, ninguna calamidad cegadora que la naturaleza no pueda reparar. Estando en el suelo despojado, con una ligera brisa sobre mi cabeza y contemplando el espacio infinito, todo egoísmo desaparece. Me convierto en un globo ocular transparente; no soy nada; lo veo todo; los flujos del Ser Universal circulan a través de mí; soy una parte o una partícula de Dios. El nombre del amigo más próximo me suena extraño y accidental: ser hermanos, ser conocidos, ser señor o criado... En este instante todo esto es una bagatela y un estorbo. Soy el amante de una belleza incontenible e inmortal. En las tierras salvajes



encuentro cosas más fascinantes y más afines que en las calles o en los pueblos. En los paisajes tranquilos, y especialmente en la línea lejana del horizonte, el hombre contempla algo tan hermoso como su propia naturaleza.

El placer más grande que producen las llanuras y los bosques es el recuerdo de una relación oculta entre el hombre y la vegetación. No estoy solo ni soy un desconocido. Ellos se postran ante mí, y yo me postro ante ellos. La agitación de las copas de los árboles durante las tormentas es para mí algo nuevo y conocido a la vez. Aunque no me resulte extraño, todavía me sorprende. Su efecto es como si me sobreviniera un pensamiento elevado o una emoción mejor, y entonces, cuando juzgo, pienso de forma justa y actúo de forma correcta.

De todos modos, es cierto que la capacidad de producir este placer no reside en la naturaleza, sino en el hombre, o en la armonía entre ambos. Hay que gozar estos placeres con gran prudencia, porque la naturaleza no siempre está envuelta en ropas festivas, y la misma escena que ayer emanaba perfume y resplandor, como si se tratara del jugueteo de unas ninfas, hoy está impregnada de melancolía. La naturaleza siempre se viste con los colores del espíritu. Para un hombre que trabaja entre calamidades, el calor de su propio fuego desprende por sí mismo tristeza. Entonces surge una especie de desdén por el paisaje en el hombre que acaba de perder a un amigo querido. El cielo muestra menos grandeza cuando se cierne sobre los hombres que menos lo merecen.

Frederick Law Olmsted, DESCRIPTION OF THE CENTRAL PARK, 1859

En: "Descripción del Central Park, con una explicación de los propósitos de los trabajos ya realizados en el lugar y de su inmediata contemplación". Pizzia, A.; Pla, M., *Chicago - Nueva York*. Traducción a cargo de Marta Rojals, Abada editores, Madrid, 2012, p. 335-340.

Tamaño y forma.

El Central Park tiene aproximadamente dos millas y media de longitud y media milla de anchura. En sus lados más largos está delimitado por avenidas paralelas rectilíneas, y en sus extremos, por calles que cruzan dichas avenidas en ángulo recto. En la actualidad está cercado por un áspero muro de piedra en seco de cuatro pies y medio de altura, en el que hay unas puertas en determinados intervalos. Hay también algunas escaleras para el acceso a pie de los visitantes. El área delimitada es aproximadamente de setecientos sesenta y ocho acres, de los cuales ciento treinta y seis están ocupados por los diques del acueducto Croton, desde el que se suministra agua a la ciudad.

Los embalses.

El viejo embalse ocupa treinta acres, y mantiene una posición elevada en el centro del parque. El dique presenta en la cara exterior un acabado de piedra, y está coronado por una cerca de madera blanca, de modo que aparece como un objeto destacado desde las visuales cercanas de todos los puntos de la mitad sur del parque. El nuevo embalse (cuya construcción se inició en abril de 1858) tiene un contorno irregular y, cuando esté terminado, ocupará ciento seis acres. Los embalses no están bajo el control de la Comisión del Parque, y se encuentran demasiado elevados para que el agua de su interior forme parte del paisaje.



Divisiones del parque.

El parque queda prácticamente dividido por los embalses en dos partes: la parte norte o superior, que ocupa 160 acres, y la parte inferior, que ocupa 331 acres, además del suelo que conecta las dos partes situadas a ambos lados de los embalses, que ocupa 135 acres. Más adelante será subdividido por cuatro calles principales: una calle que pasará entre los embalses, otras dos calles en cada extremo de los mismos, y una última calle que pasará por la mitad de la parte inferior. Estas calles principales deberán construirse por medio de túneles y otros artilugios, para que no interrumpan el paisaje ni produzcan ninguna clase de división en el parque. Solo serán visibles en sus extremos, donde se unirán a las calles exteriores a un nivel más elevado que la superficie del parque, de modo que parecerán carreteras elevadas de unos pocos pies de longitud que finalizan en una colina. Puesto que el parque no será directamente accesible desde estas calles transversales, no será necesario cerrarlas por la noche, cuando no se permite entrar a los visitantes. Dichas calles serán un medio para que el tráfico rápido atravesase el parque con propósitos comerciales sin causar molestias a los visitantes.

Topografía del lugar. el parque inferior.

Cuando fue adquirida por la ciudad, la parte sur del lugar era todavía un fragmento de los desordenados suburbios, y resulta difícil imaginar un suburbio más sucio, escuálido y desagradable. Una parte considerable de sus habitantes se hallaban ubicados en unos asentamientos molestos ante el ojo de la ley, y cuyo avance hacia la ciudad estaba prohibido. Por consiguiente, dichos asentamientos se desarrollaban por la noche en forma de miserables tugurios medio escondidos entre las rocas, donde se depositaban también montones de cemento, escombros, cacharros y otros residuos, llevados allí por quienes habían podido sacarlos de la ciudad. Durante el otoño de 1857, trescientas moradas fueron suprimidas o demolidas por los comisionados del Central Park, junto a algunas fábricas, numerosas lecherías de mala calidad y criaderos de cerdos. Grandes extensiones parcialmente cubiertas de agua estancada fueron drenadas superficialmente, y se sacaron 10.000 cargamentos de piedra suelta de la superficie y se transportaron hasta los bordes del parque para proporcionar material para la construcción, durante el invierno, del muro de cerramiento actual. Al mismo tiempo se completó un elaborado estudio topográfico y un mapa del terreno, bajo la dirección del ingeniero civil Mr. E.L. Viele.

Aun tras la supresión de los edificios de toda clase y del drenaje de los charcos, la parte inferior del parque presentaba todavía un aspecto muy confuso y desagradable. Antes de que esta zona hubiese sido incorporada al parque ya se había iniciado la nivelación de las calles que la atraviesan, y los toscos diques y las andrajosas excavaciones de roca generadas por dichas nivelaciones aumentaron todavía más la irregularidad natural de su superficie. Un valle pantanoso (al que me referiré a partir de ahora como el “valle sur”) se extendía desde la esquina de la Calle 64 con la Octava Avenida hasta la esquina de la Calle 59 con la Quinta Avenida. Un valle similar (el “valle central”) se extendía desde la intersección de la Calle 77 con la Octava Avenida hasta el cruce de la Calle 74 con la Quinta Avenida. Entre la Calle 67 y la Calle 62, y lindando con la Quinta Avenida, se abría una extensión de diez acres (la “meseta este”), moderadamente suave, que era utilizada para el pastoreo y como huerta. Un extensión similar (la “meseta central”), de casi las mismas dimensiones, se abría a medio camino entre la primera meseta y el lado oeste del parque. Ambas extensiones eran rocosas, y una parte de la extensión más pequeña era un lodazal.

El resto de la parte inferior del parque fue creado a partir de unas colinas bajas y unos montículos, y la roca con que estaban formados principalmente sobresalía de ellos por todas partes, algunas veces con audacia, otras veces en grandes, suaves y lisas masas



despojadas de tierra. A excepción de los dos valles pantanosos y de las dos extensiones de diez acres mencionadas más arriba, además de unos tres acres situados en la Calle 66, cerca de la Sexta Avenida, no había ni un solo acre donde el gran lecho subyacente de roca ígnea no presionara hacia la superficie. Probablemente no se habría podido encontrar por ninguna parte una vara cuadrada donde se pudiese clavar en el suelo una pala en toda su longitud sin encontrar la roca. En muchas ocasiones en los lugares donde las rocas no eran visibles, se encontraron en grandes extensiones durante los trabajos a una profundidad de entre tres pulgadas y dos pies.

Motivos del plan.

El principal propósito del parque es el de proporcionar los mejores medios prácticos para un recreo sano de los habitantes de la ciudad, de todas las clases. Deberá presentar un aspecto espacioso y tranquilo, con una combinación de variedad y complejidad, de modo que ofrezca un contraste agradable con el carácter encerrado, bullicioso y monótono de la división de las calles de la ciudad. Cabe señalar que el parque debería parecerse, del modo más viable posible, a un encantador fragmento de un paisaje rural, algo que, salvo en el caso de las producciones artísticas, nunca haya podido encontrarse dentro los límites de una gran ciudad, sin olvidar en ningún momento, de algún modo, que es preciso proporcionar a un grupo de personas las instalaciones y los incentivos para el recreo y el ejercicio físico, y que el objetivo del escenario que se desea crear consiste tan solo en acelerar el logro de esta finalidad del modo más completo y satisfactorio. No deberá permitirse ningún tipo de deporte que sea incompatible con los métodos generales del goce, como tampoco ningún tipo de ejercicio físico que sea disfrutado tan solo por uno de los grupos de la comunidad, en detrimento de la diversión de los demás. Aquellos deportes, juegos y desfiles en los que, comparativamente, solo puedan participar unas pocas personas solo serán permitidos en aquellos casos en que contribuyan indirectamente al goce de la mayoría de quienes visitan el parque. El parque está pensado para equipar el recreo sano del pobre y del rico, del joven y del anciano, del vicioso y del virtuoso, siempre y cuando permita a cada individuo realizar sus actividades sin menoscabo de los derechos de los demás, y solo en este caso.

Un observador casual podrá pensar que se ha elegido un emplazamiento desafortunado. En la actualidad, especialmente en el parque inferior, excepto en aquellos lugares donde los trabajos de mejora están ya avanzados, su aspecto es de una escabrosidad simplemente indigna. Ahora bien, es debido casi por completo a la ausencia de suelo y de follaje. Cuando estos sean incorporados, como lo serán en pocos años, el peculiar efecto pintoresco que solo puede obtenerse desde un ángulo elevado, donde las rocas macizas actúan como base de operaciones, se hará sorprendentemente evidente. Es posible plantar césped y arbustos en cualquier lugar, pero las grandes rocas y las formas salientes de la superficie terrestre, que solo se encuentran en la naturaleza en los lugares donde hay rocas, jamás podrán ser imitadas a gran escala con éxito absoluto. Por lo tanto, aunque terminar el parque exigirá una ejecución muy laboriosa, el efecto artístico final será más delicado que el que podría obtenerse en una extensión de tierra rica y fácil de trabajar, cuyos perfiles naturales son tan familiares y prosaicos.

Si la tierra que ha sido sustraída del emplazamiento del parque inferior pudiese ser reemplazada, y el bosque primaveral pudiese ser restaurado de algún modo mediante algunos caminos y senderos construidos a través del mismo, que permitirían en seguida que todas las partes fuesen accesibles, el efecto general seguiría siendo insatisfactorio para las necesidades de amplitud y expansión del paisaje. Por así decirlo, sería monótono en su irregularidad, el ojo pronto se cansaría de la repetición interminable de rocas y montículos, con escasas depresiones de superficie entre los mismos. Para remediar



este defecto natural, se han elegido tres trozos de terreno de grandes dimensiones para limpiarlos de cualquier tipo de obstrucción, y para situarlos a unos niveles comparativamente superficiales.

Tratamiento de la meseta central.

Uno de estos trozos, situado cerca del centro del parque inferior, incluye la meseta central de diez acres, descrita hasta aquí como pantanosa y rocosa, además de unos veinte acres situados en dirección oeste y sur. La parte pantanosa ha sido rellenada en una profundidad media de dos pies, y todas las rocas que sobresalían han sido eliminadas mediante explosiones. Algunos lechos contiguos de rocas, de grandes dimensiones, han sido reducidos, y se ha intervenido en las depresiones rellenándolas de forma similar, con el fin de que, cuando el hueco esté cubierto por dos pies de tierra, queden unos treinta acres a nivel, o por lo menos con el suelo ligeramente ondulado. Cuando la meseta central esté terminada formará una extensión de césped de un cuarto de milla de anchura aproximadamente, interrumpida por una única calle o camino. Dicha calle podrá ser utilizada, en ocasiones especiales, para desfiles militares. Por lo general, será algo así como un gran campo verde, o un espacio abierto donde los niños podrán correr y jugar hasta cansarse, sin molestar a nadie y sin correr el peligro de ser atropellados o de herirse si se caen. Una cresta rocosa limita dicho espacio verde por el lado nordeste, y ha sido reducida a dieciséis pies mediante explosiones, de modo que deja abiertas, desde puntos opuestos, las dos vistas más magníficas del parque. Las rocas y la tierra sustraída de la cresta, junto con la tierra sustraída de una colina baja situada a un cuarto de milla hacia el sur, han sido utilizadas para rellenar un pantano situado al oeste del espacio verde, y con la cubrición de dicho pantano con tierra a una profundidad de cuatro pies se obtiene un espacio nivelado adicional, de unas ochenta varas de longitud por doce varas de anchura, separado del espacio verde tan solo por una ligera depresión de la superficie, a través de la cual puede pasar un carruaje. En esta mancha se plantarán cuatro hileras de olmos americanos que formarán un amplio paseo, con una fuente en alguno de sus extremos, asientos para los visitantes y un espacio para una orquesta. En el extremo sur, las suaves pendientes de césped, escasamente interrumpidas por las rocas o los árboles, llevarán hasta una superficie ajardinada, formada sobre el suave suelo próximo a la Quinta Avenida, anteriormente descrita como la “meseta este”. De ese modo se crearán vistas dotadas de un carácter abierto y pastoral a un cuarto de milla en cualquier dirección, de modo que la oscuridad del bosque y la escabrosidad general del parque quedarán eliminadas por completo gracias a este espacio.

Tratamiento del valle sur.

Todas las rocas de pequeñas dimensiones, y todas las que habían sido colocadas allí para crear una apariencia de desagradable aridez, han sido suprimidas de la parte más grande del valle sur. Algunas partes más bajas han sido rellenadas, de modo que se ha obtenido una superficie nivelada de catorce acres de extensión en la que no se plantarán árboles, puesto que ha sido concebida más específicamente como un campo de juegos para partidos de críquet o de béisbol. Algunas rocas muy finas sobresalen por encima del extremo más bajo y estrecho del valle, que será ocupado por un pequeño estanque, necesario en este lugar por otras consideraciones además de las pintorescas.

Tratamiento del valle central.

La parte oeste del valle central ha quedado más espaciosa tras quitar las rocas más pequeñas y la tierra depositada alrededor de las rocas más grandes, hasta formar una cuenca



poco profunda y con un perímetro irregular. Dicha cuenca quedará ocupada casi por completo por un estanque de unos veinte acres de extensión, de modo que la vista a través del mismo desde el punto más favorable tendrá una amplitud considerable, y quedará completamente ininterrumpida hasta más de un cuarto de milla. La excavación de dicho estanque todavía no está terminada. Durante el pasado invierno se llenó de agua y fue utilizado como pista de patinaje. Una pequeña parte de su extremo superior se destinará especialmente a este propósito, por lo que quedará contenida por separado, de modo que el agua se mantendrá a doce pies por encima del supuesto nivel invernal del resto del estanque, y podrá ser utilizada para inundar el hielo cuando el patinaje resulte inadecuado, o bien en otras ocasiones.

El paseo, la terraza de agua y el campanario.

Al norte y al este del estanque hay una gran ladera, interrumpida por los salientes de algunas rocas y cubierta de cantos rodados. Dicha ladera ofrece una imagen interesante cuando la vemos desde casi todos los puntos, especialmente desde el final del paseo, en cuyo descenso hacia el estanque se construirá una terraza ornamental de piedra. En la parte más elevada y lejana de la montaña, tal como la vemos desde la terraza, se construirá una pequeña torre, que será el punto focal del paseo público. Cuando miremos hacia el norte desde la terraza, dicha torre será la única estructura artificial de la visual (el embalse está siendo “trasplantado”, y el suelo ascendente situado a derecha e izquierda bloquea la ciudad). Toda la amplitud del parque quedará contenida en este paisaje, cuyo primer término será enriquecido con algunas decoraciones arquitectónicas y una fuente. La distancia media estará formada por rocas, con pinos y arbustos oscuros intercalados entre las mismas, que se verán reflejados en el estanque. Dicha distancia se extenderá hasta la intrincada oscuridad gracias a la cuidadosa plantación de arbustos más claros y de distintos follajes entre las rocas grises del fondo, y por encima de ellas. La ladera, que se había iniciado de forma aislada, no quedará cruzada por ninguna calle, pero ha sido diseñada en su totalidad con caminos escondidos bordeados por arbustos, y estos trabajos están ya tan adelantados que esperamos que el público podrá visitarla y gozar de ella durante la próxima estación. El campanario situado en la cima está colocado en la mejor posición desde donde se pueda obtener una visión a vuelo de pájaro de todo el parque y de los trabajos que se están realizando en él. Es una estructura efímera que se utiliza para transmitir órdenes a los oficiales de la obra por medio de señales, y durante el día está abierto a los visitantes.

Los rasgos principales del paisaje del parque inferior, relacionados con su misma construcción, han sido ya indicados.

Plan de las calles y los caminos.

El parque será valorado ante todo como el suministrador de un lugar para un ejercicio físico agradable (o, como se suele decir, “para tomar el aire”), como un descanso de la reclusión en las casas y en las calles. Toda la comunidad podrá disfrutarlo montando a caballo, conduciendo o andando, según las preferencias o los medios de cada individuo.

Con el fin de garantizar el goce por parte de cualquier persona de estas modalidades de ejercicio físico, cada actividad deberá llevarse a cabo muy separada de las demás. Un carruaje que se dirige directamente hacia el sendero de un peatón o hacia un hombre que monta a caballo es una molestia, y además resulta muy peligroso. Si un hombre monta a caballo cerca de otro hombre que anda por el mismo sendero, ello representa una desagradable molestia, aunque no mantengan un contacto directo. Tan solo la idea de que un sendero pueda ser cruzado por un caballo o un carruaje provoca una sensación de ansiedad. Las calles principales, hundidas y enterradas, que atraviesan



el parque, han sido pensadas para evitar lo que de otro modo habría sido una molestia constante. Ampliando la aplicación del mismo expediente, se han dispuesto varias millas de anchos caminos cubiertos de grava, que pasan por unas galerías situadas, si es necesario, por debajo de las calles destinadas a los coches, lo cual permite que todas las partes del parque puedan ser atravesadas a pie sin encontrarse con ningún carruaje u hombre montado a caballo. Los caminos discurren por todas partes con independencia de las calles destinadas a los vehículos, pero los hombres montados a caballo pueden entrar en las calles destinadas a los carruajes si así lo desean. Unos caminos peatonales acompañan casi siempre a las calles destinadas a los coches, a un lado o a ambos lados, a una distancia suficiente para poder conversar.

Como puede verse en el mapa, los caminos principales pasan próximos al exterior, aunque a una distancia desde la cual el límite queda oculto.

Tratamiento de las pendientes de los embalses.

El tratamiento del suelo inmediatamente próximo a los embalses queda en cierto modo indeterminado, debido a la necesidad de coordinar las actuaciones de la Junta del Acueducto Croton y de los Comisionados del Central Park.

Tratamiento del parque superior.

La superficie natural del parque superior es más homogénea que la del parque inferior. El plan refleja esta misma simplicidad. Cerca de la base de la cresta rocosa que colinda con el terraplén norte del nuevo dique, una calle transversal cruzará el parque, con un proyecto similar al de las calles de debajo. Al norte, extendiéndose hacia la Calle 103 y a medio camino entre los límites oeste y este del parque, se formarán dos mesetas de césped conectadas que abarcan unos dieciocho acres, puesto que este es todo el espacio que dejan disponible las crestas rocosas. Las calles y los caminos pasarán a lo largo del suelo más desnivelado, hacia el este, el oeste y el norte de dichas mesetas. El arroyo del desfiladero McGowan quedará contenido para formar un lago y, en su extremo oeste, el camino destinado a los carruajes atravesará el valle por un puente de piedra de tres arcos. El diseño de los jardines que forman la parte del extremo norte del parque todavía no ha sido decidido definitivamente, puesto que existe la posibilidad de una ampliación de sus límites en esta dirección, como también de construir un observatorio en el acantilado.

El jardín botánico.

La explicación del diseño del parque que he hecho hasta ahora pretende hacer entender mejor al público, por escrito, el valor de los trabajos realizados hasta ahora y la naturaleza de los mismos, cuyas principales partidas se realizarán sobre todo durante la siguiente estación.

Se pretende incorporar más adelante un jardín botánico que, en un espacio de unos cuarenta acres, se organizará de la forma más natural posible, con el fin de que sea adecuado para el estudio de las distintas especies de cada árbol y de cada arbusto del continente norteamericano, que podrán crecer al aire libre en este lugar. La ladera y el valle situados entre la Quinta Avenida y la calle este del parque superior han sido reservados para este propósito.

Se espera que en la plantación general del parque sea posible introducir cualquier tipo de árbol que pueda crecer en este ambiente.



La calle invernal.

Se pretende disponer a lo largo del lado oeste, entre la Calle 72 y la Calle 102, una calle invernal de una milla y media de longitud aproximadamente, con una plantación bastante densa de pinos. Se incluirán árboles de hoja caduca y también arbustos, solo los necesarios para interrumpir la monotonía y el efecto melancólico. Unos grandes claros de césped interrumpirán la uniformidad de las plantaciones de pinos, puesto que el efecto que se busca no es tanto el de un camino que discurre a través de un bosque tupido de árboles altos y estilizados, sino el de un paseo en un campo arbolado donde cada árbol dispone de mucho espacio para desarrollar y aprovechar sus caracteres más distintivos.

Las plantaciones.

El último comentario se refiere a la intención general de las plantaciones del parque, en el que se han dispuesto árboles americanos de carácter más majestuoso y colocados de forma más abierta, con el fin de que predominen allí donde las características de la superficie lo permitan. De todos modos, la escabrosidad del lugar obligará a un uso más libre de los pinos, los arbustos y especialmente las plantas trepadoras y rastreras, habituales en los parques europeos.

Incidencias.

Se ha reservado espacio para un edificio público destinado especialmente a conciertos, con una gran sala de cristal y terrazas exóticas; un jardín de flores geométrico, con paredes de agua; una terraza arquitectónica con una gran fuente de surtidores; algunos lugares destinados al refrigerio; las residencias del superintendente y del jardinero jefe; y una comisarfa de policía, un jardín zoológico y un observatorio astronómico.



Chicago, o cómo realzar la ciudad de los negocios

Palabras clave: *laissez faire*, mercado, cultura *versus* economía, Exposición Colombina, *White City*, *City Beautiful*.

Chicago deviene, durante los últimos años del siglo pasado, la ciudad en la que se experimenta el auténtico sentido de la civilización americana contemporánea: la dialéctica entre masa y sujeto, entre las “equivalentes” potencialidades garantizadas por un capitalismo en fuerte y rápido desarrollo y el personalismo trascendentalista que rescata al individuo, encuentra una respuesta diagramática en la metáfora del “rascacielos”.

La tecnología del entramado metálico facilita la especulación inmobiliaria, liberando la tercera dimensión en vertical, mientras que la arquitectura da *forma* a la cristalización del deseo de control por parte del autor.

Un sistema económico materialista y desenfrenado encontrará así una resistencia extrema –representada por sus voluntades formales– en estas “montañas encantadas” producidas por el liberalismo mercantil de fin de siglo.

Chicago, sin embargo, oscila durante estos años entre la alternativa determinada por la expansión urbana de los centros de negocios –en los que la serie de edificios en altura refleja el uso vanguardista de los nuevos recursos tecnológicos– y una peculiar idea de forma urbana, ejemplificada en la exposición colombina de 1893, que consagra una tendencia al *pastiche* neoclásico, como formalización más adecuada para los edificios institucionales.

Así, mientras la ciudad de negocios alberga las “novedades” tecnológicas, la *White City* (al mismo tiempo que la ideología de la *City Beautiful* de Daniel Burnham, o la tendencia operativa del *Civic Art* sostenida por Werner Hegemann) se preocupará de ofrecer a la neófita ciudad americana un “centro histórico”, importado subrepticamente del universo lingüístico europeo.

Con Henry Hobson Richardson se vuelve a plantear la búsqueda de un estilo arquitectónico auténticamente *americano*.

La vigencia del románico, leído en clave naturalista y orgánica, se debe al hecho de que fue este el estilo artístico más olvidado en el curso de las precedentes recuperaciones historicistas, además de ser particularmente apto para expresar la sinceridad de los materiales, con una decoración reducida a la mínima expresión.

El uso de sólidas masas parietales permite “racionalidad” y claridad en las distribuciones espaciales, mientras que la articulación de las aperturas alude tímidamente a una experiencia de transparencia en la envoltura muraria.



Bibliografía

- Bluestone, D., *Constructing Chicago*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1991.
- Cohen, J.L., *La temptació d'Amèrica. Ciutat i arquitectura a Europa. 1893-1960*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 1996.
- Gilbert, J., *Perfect cities: Chicago's utopias of 1893*, University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- Harris, N. et ál., *Grand illusions. Chicago's World's Fair of 1893*, Chicago Historical Society, Chicago, 1993.
- Hegemann, W.; Peets, E., *The American Vitruvius. An Architect Handbook of Civic Art* (1922) (trad. cast.: *El Vitruvio Americano: Manual de Arte Civil para el Arquitecto*, Caja de Arquitectos, Barcelona, 1992).
- Huxtable, A., *El rascacielos. La búsqueda de un estilo*, Nerea, Madrid, 1989.
- O'Gorman, J.F., *H.H. Richardson. Architectural Forms for an American Society*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1987.
- Peisch, M.L., *The Chicago School of Architecture. Early Followers of Sullivan and Wright*, Phaidon Press, Londres, 1964.
- Pizza, A.; Pla, M., *Chicago - New York*. Abada editores, Madrid, 2012.
- Zukowsky, J., *Chicago Architecture and Design 1923-1993. Reconfiguration of an American Metropolis*, The Art Institute of Chicago and Prestel Verlag, Múnich, 1993.

Daniel H. Burnham; Edward H. Bennet, PLAN OF CHICAGO, 1909

En: "El Plan de Chicago". Pizza, A.; Pla, M., *Chicago - Nueva York*. Traducción a cargo de Javier Cerisola, Abada editores, Madrid, 2012, p. 394-397.

El plan de Chicago [...] es el resultado de un estudio sistemático y comprensivo, llevado a cabo durante un período de trece meses, con el único propósito de trazar un proyecto ideal para el desarrollo físico de la ciudad. No se busca la perfección del detalle, sino que el proyecto en su totalidad está sometido a la atención del público con la confianza de que sirva para indicar la vía para conseguir en la ciudad unas condiciones excepcionales de economía, comodidad y belleza.

Somos perfectamente conscientes de que un plan que prevé unas intervenciones a una escala más vasta y comprensiva de lo que jamás se propuso en el pasado parece, de entrada, superior a la capacidad financiera de la comunidad. No obstante, si el plan obtiene la aprobación del público, puede ser llevado a la práctica sin un incremento importante de la carga del gasto actual. El propio crecimiento de la ciudad, al crear una riqueza mayor que la que puede producir una mina, ofrece una base de garantía, más allá del elevado coste que comporta la actuación del plan. El incremento del valor real de la propiedad inmobiliaria en la ciudad de Chicago en los últimos diez años supera el gasto que requiere la ejecución del plan. Al mismo tiempo, el propio carácter de los cambios propuestos



representa un estímulo para el crecimiento de la riqueza. Por lo tanto, el público tiene poder para hacer efectivo el plan si está decidido a ello.

Es posible que sea necesaria una revisión de la legislación para permitir que la comunidad haga efectivo este proyecto. Ahora bien, esto entra claramente dentro de las posibilidades de la misma comunidad. Por lo tanto, la realización del plan dependerá por completo de la fuerza del sentimiento público a su favor. ¿Y existe alguna esperanza de que la comunidad desee hacer de Chicago una ciudad ideal? Una breve reseña de todo lo acontecido en el pasado podrá ayudarnos a formarnos una opinión al respecto.

Hace sesenta años, cuando Chicago era poco más que una villa, se vio claramente que, para garantizar un drenaje suficiente de las aguas, el nivel de las calles debía elevarse bastante en toda la parte que conocemos como ciudad vieja, desde el río principal hasta la 12ª Calle, y también en algunos tramos de la parte del West Side y del North Side. El proyecto, aunque era formidable para aquella época, fue afrontado con gran rapidez y debidamente ejecutado, en todo lo que comportaba la elevación de las calles y de buena parte de los edificios de un área muy amplia. Para aquellos días y para aquella generación, la empresa era mucho más dificultosa que la reconstrucción de las arterias principales de la ciudad que se propone ahora.

En otra ocasión, hace cincuenta años, cuando la idea de crear grandes áreas de parques metropolitanos era una novedad, Chicago se dispuso a adquirir y arreglar una cadena de parques que rodeaba la ciudad por tres de sus lados. Este sistema de parques, que ha servido a la perfección a las necesidades de Chicago hasta tiempos recientes, fue ejecutado de modo que nunca fue oneroso. La creación de un sistema de parques para Chicago no fue emprendida por motivos utilitarios, sino simplemente por el deseo de embellecer la ciudad. Y el éxito fue rotundo.

Más tarde, en los años ochenta, la purificación de las aguas del lago Michigan mediante la desviación de las cañerías se convirtió en un problema candente. Una vez más, la comunidad de Chicago supo aprovechar la ocasión. Y, tras dos años de duros trabajos, el canal de drenaje, construido con una inversión de 60 millones de dólares, fue terminado.

Luego vino la Exposición Internacional, a principios de los años noventa, y también en esta circunstancia se logró un resultado que jamás ha sido superado en su alcance y en su belleza arquitectónica. El coste de la Exposición (más de 20 millones de dólares solo en terrenos y edificios) fue muy elevado para la época.

El hecho de que la Exposición se realizara aquí demostró que la gente de Chicago, considerada generalmente como una comunidad comercial, sabía apreciar profundamente las formas más elevadas del buen orden y de la belleza cívica. [...]

Más allá de las realizaciones públicas mencionadas, la comunidad de Chicago, sea colectivamente o a través de particulares, ha fundado diversas asociaciones para la mejora de sus condiciones intelectuales, sociales, morales y estéticas. [...]

Son especialmente notables las fundaciones educativas, que contribuyen en buena medida a la vida intelectual de la ciudad y ejercen una notable influencia a través del Middle West. [...]

Otras iniciativas y donaciones [...] demuestran lo mucho que se puede esperar de la beneficencia de los particulares, a medida que la riqueza aumenta y se estimula la idea del servicio a la comunidad. Cuando se han dado ocasiones para enriquecer la ciudad, algunos ciudadanos particulares se han dispuesto a aprovecharlas, y han experimentado una satisfacción auténtica en el hecho de dejar testimonios útiles y bellos para la ciudad.

[...]



Si el plan, en su totalidad, será aprobado por la mayoría de los ciudadanos gracias a su carácter práctico y a su belleza, la pregunta siguiente será: ¿adónde conduce el plan? Para responder a esta pregunta será importante repasar los principales elementos que lo componen. La siguiente lista incluye los puntos principales:

- La adecuación de las orillas del lago.
- La creación de un sistema de arterias en el exterior de la ciudad.
- La adecuación de las terminales ferroviarias y el desarrollo de un sistema completo de transporte, tanto para las mercancías como para los pasajeros.
- La dotación de un sistema externo de parques y de varios circuitos de *parkways*.
- La readaptación sistemática de las calles y los paseos del interior de la ciudad, con el fin de facilitar el movimiento en dirección a los centros de negocios y viceversa.
- El desarrollo de los centros para la vida intelectual y la administración cívica, en una relación que otorgue coherencia y unidad a la ciudad.

La remodelación de las orillas del lago desde Winnetka hasta los límites con Indiana constituye una necesidad económica. Tal como se ha comprobado, la masa de materiales de residuo que requieren terrenos de descarga a lo largo de la línea de costa, como lugar más económico para esta función, alcanza no menos de un millón de yardas cúbicas anuales. Dichos materiales son suficientes para producir anualmente entre 27 y 30 acres de terreno, si se utiliza para realizar los *parkways* a lo largo del lago y las franjas de parque previstas en el plan. Las autoridades que gestionan el parque deberán disponer tan solo unas barreras rompeolas y unos puentes, y más tarde deberán acondicionar definitivamente el terreno [...]. Los materiales de excavación resultantes de la construcción de las nuevas galerías ferroviarias, por debajo de las calles principales de la ciudad, constituirán otra aportación para poder terminar los nuevos parques ribereños. Por lo tanto, es evidente que esta remodelación, que conlleva la recuperación de todo el lago desde Winnetka hasta la línea del límite estatal con Indiana, como también la creación de un parque público muy bello y útil, requerirá poquísimos gastos. Que no quepa duda de que esta parte del plan de Chicago será realizada y, en efecto, se está logrando ya mucho en esta dirección.

El sistema de arterias interurbanas también podrá realizarse con gastos muy limitados. El 95 por ciento de las calles necesarias existen ya como arterias públicas, y el coste para adquirir el 5 por ciento restante será puramente nominal [...]. Los gastos necesarios son relativamente exiguos mientras que, por el contrario, el ahorro y la comodidad para el público serán notables. ¿No se hace evidente que esta parte del plan podrá realizarse en un tiempo no lejano, a condición de que se forme una sólida organización de personas eficientes capaces de llevarla a cabo?

Las sugerencias avanzadas para las arterias ferroviarias de las grandes líneas, para las consiguientes expropiaciones, para las estaciones y para la disposición general, son múltiples y demasiado dificultosas. Estas indicaciones han sido ofrecidas con el objetivo de lograr un mayor ahorro de dinero y de tiempo, tanto en el servicio de pasajeros como en el servicio de mercancías. Si las recomendaciones que contiene la memoria deberán generar unas condiciones realmente favorables para el simple agente y para el pasajero, sin duda significarán también una mejora para las mismas compañías ferroviarias. El objetivo específico consiste en liberar gran parte del South Side de los rieles y las estaciones, para restituir en él los usos comerciales; en duplicar la capacidad de toda la ciudad abriendo la vía de circunvalación hacia el norte, el oeste y el sur, y comunicando de la mejor manera las áreas externas con el corazón de la ciudad. Además, y más allá de estas consideraciones, por muy importantes que sean, está la cuestión del ahorro en el tratamiento de las mercancías de Chicago como centro de distribución al por mayor [...]. Harán falta muchos años para llevar a cabo unas rees-



tructuraciones integrales del orden ferroviario. Y esto será posible si se lleva adelante el plan propuesto. Ahora bien, el público debería saber que no se le gravarán impuestos para realizarlo. Cuando todas estas transformaciones se realicen, serán llevadas a cabo por las compañías ferroviarias, emprendidas por las compañías y gestionadas por las compañías.

Las indicaciones sobre los transportes contenidas en el plan se encuentran ya en fase de realización, y no hace falta preguntarse si esta parte del trabajo será o no realizada. Está ya prácticamente decidida, y sin lugar a dudas será ejecutada. Su coste será asumido, en parte, por las mismas líneas de transporte urbano, y en parte por el público.

Los nuevos parques y las nuevas *parkways* indicados en el plan forman un programa muy amplio, y es justo que así sea. Si bien es cierto que nuestros predecesores de hace cuarenta años estudiaron un plan que ha sido suficiente casi hasta hoy, también es cierto que el número, la posición y la disposición de los parques y las *parkways* de Chicago son en la actualidad completamente inadecuados para el desarrollo futuro de la ciudad. Y en nuestro informe no se sugiere nada que no sea absolutamente indispensable. Cincuenta años atrás, antes de que la población se hubiese concentrado intensamente en ciertas partes de la ciudad, la gente podía tener, como mínimo, parques. Pero hoy no podemos tenerlos. En la actualidad consideramos la promoción de la salud física y mental como un deber público indispensable, de modo que todas las personas se beneficien de ella, y que la comunidad en su complejidad pueda alcanzar una media más alta de buenos ciudadanos. Después de todo lo que se ha dicho, el bienestar de los ciudadanos es el objetivo principal de una buena planificación urbana [...]. La adquisición y la realización de un sistema externo de parques pueden realizarse fácilmente en diez años. Y si el coste se distribuye en este intervalo de tiempo, no representará una gran carga. Los beneficios redundarán en una mejora de la salud y en un goce de la vida más completo para todos. Al mismo tiempo, el valor de las propiedades inmobiliarias urbanas crecerá.

Los suelos necesarios para el centro cívico deberían reservarse inmediatamente, ahora que los costes para las localizaciones propuestas todavía son razonables. Actualmente estos terrenos pueden ser tratados como parques. Ahora bien, la disposición y el esquema general de ordenación de los edificios deberán ser aprobados, de modo que, a medida que la ciudad, el condado y el gobierno general crecen hasta extremos insostenibles para las estructuras actuales, los nuevos complejos podrán construirse en aquellos lugares destinados a ellos, cada uno contribuyendo por su parte a una disposición cómoda y ordenada. La adopción de este proyecto permitirá el ahorro de grandes cantidades de capitales en la adquisición de las parcelas edificables, de modo que generará una estabilidad en los valores de la propiedad. Especialmente en el West Side, la construcción de un centro cívico a lo largo de las directrices indicadas es un hecho de primera importancia, puesto que dará a esta parte de la ciudad el impulso indispensable hacia un nivel de calidad más alto que el que prevalece ahora en esta zona. Al mismo tiempo procurará beneficios a otras partes de la ciudad, puesto que el hecho de que cada una de las partes se desarrolle en armonía con las demás partes será ventajoso para la totalidad de Chicago. El coste del centro cívico debería ser sufragado por toda la comunidad.

El proyecto para el sistema viario, tal como ha sido estudiado, contempla unos gastos demasiado ingentes. Ahora bien, es posible verificar que en Chicago, al igual que en otras ciudades, la apertura de nuevas arterias viarias, si bien resultará costosa al inicio, posteriormente dará lugar a un incremento de los valores inmobiliarios, debido al aumento de las comodidades y a la dotación de nuevas parcelas edificables, adaptadas a la creciente actividad comercial de la ciudad. Su coste ascenderá a varios millones de dólares, pero dará como resultado una constante prosperidad para quienes viven en la ciudad. Y la ciudad no podrá alcanzar esta prosperidad si no se convierte en un lugar cómodo y agradable para vivir.



Como recapitulación, parece probable que los proyectos de las arterias externas y de todas las remodelaciones de las orillas del lago podrán realizarse con gran facilidad y con muy pocos gastos para la ciudad; que las compañías ferroviarias pagarán gran parte de los gastos de sus reestructuraciones y adecuaciones, de modo que queda a cargo de la comunidad una parte de los costes del sistema de transportes urbanos y la totalidad de los costes del centro cívico, los parques y las *parkways*, además del plan viario. La comunidad tiene una gran capacidad financiera para hacer su parte sin gravar una excesiva carga fiscal sobre la población. París no tenía mucho más de un millón y medio de habitantes, y su actividad comercial era muy inferior a la que tenemos nosotros actualmente, cuando su administración adoptó un plan de reestructuración viaria de un coste de más de 260 millones de dólares, pensado para ser terminado en treinta y cinco años. La motivación de los franceses al afrontar esta empresa fue la de crear un centro de atracción para todos: una ciudad tan bella como para asegurar la constante prosperidad de sus habitantes. El éxito de la empresa ha justificado ampliamente los sacrificios y los gastos. Multitudes procedentes de todo el mundo visitan París, postrándose ante ella. De todas partes donde se gana dinero van a París a gastárselo. Y cada propietario y cada trabajador de París obtienen beneficios de este hecho. Las condiciones de Chicago son tales que rechazan a quienes vienen de fuera, y ahuyentan a cualquiera. La crema de nuestros beneficios debería gastarse aquí, y la ciudad debería convertirse en un imán capaz de atraer hacia nosotros a quienes quieren disfrutar de la vida. Esta transformación conllevaría una prosperidad efectiva, segura y siempre constante.

Si por estos motivos el plan tiene sus méritos, su adopción y realización creará unas condiciones en las que las empresas comerciales podrán ser gestionadas con el máximo ahorro y con certeza en el éxito, mientras nosotros y nuestros hijos estaremos en condiciones de disfrutar de nuestra existencia y de mejorarla, como no estamos en condiciones de hacerlo ahora. Entonces nuestras gentes empezarán a amar su propia casa, y los forasteros vendrán a llamar a nuestras puertas.



“El alto edificio de oficinas considerado artísticamente”: Louis Henry Sullivan

Palabras clave: principio de repetición, capitalismo, *form follows function*, naturaleza, organicismo, edificio de oficinas.

El edificio *alto*, destinado a oficinas, se presenta como el tema privilegiado por un arquitecto que pretende otorgar “dignidad” a una nueva función prosaica, con el objetivo de encontrar una expresión artística para la sociedad democrática americana; un colectivo humano cuya ciudad parece, no obstante, constituida únicamente por construcciones comerciales y bancarias.

Esta tipología original, estudiada para satisfacer las instancias de una moderna ciudad de negocios, en Sullivan se organiza respetando una estratificación horizontal –según los cánones clásicos de base, fuste y remate– pero, al mismo tiempo, intenta exaltar el sentido de la altura, principio este de ascendencia medieval: “it must be tall, every inch of it tall”.

La naturaleza es la gran metáfora utilizada al buscar un estilo auténtico, que hallará en el uso conjunto de estructuras metálicas y de superficies parietales “ornamentadas” los términos dialécticos de una arquitectura *orgánica*. Sin embargo, también encuentra sus contradicciones en la medida en que cuanto debía constituir una simbiosis se escinde a menudo en una “estructura” constructiva y una “superestructura” decorativa.

La decoración, como medio para conferir expresividad a un edificio, se inspira en la morfología vegetal; suficientemente estilizada y reproducida en serie, recubre el árido funcionalismo de las estructuras animando, en sentido plástico, las superficies.

Los dispositivos ornamentales se concentran especialmente en las plantas bajas, lugares que conviene dignificar y sustraer a la implícita repetitividad de los pisos superiores, allí donde se suceden sin solución de continuidad las oficinas.

La fórmula ideada por Sullivan, “form follows function”, expresa con exactitud su voluntad de representar la *naturalidad* de la operación proyectual, tendiendo de alguna manera a definir criterios compartidos para controlar la –por otro lado inevitable– arbitrariedad de las opciones subjetivas.

En cualquier caso, resulta manifiesta la tautología inherente. Según Sullivan, en efecto, el aforismo significa que la “forma” de un objeto está estrechamente ligada a su esencia funcional, tal como sucede en el mundo natural, si bien resulta verdaderamente difícil imaginar algo que “funcione” como un elefante sin llegar a tener su aspecto.

De la misma manera, en su arquitectura no queda en absoluto explícito en qué consistiría la descendencia de una forma unívoca y reconocible para un auditorium, por ejemplo (véase al respecto el proyecto para el Auditorium Building, 1886-1890), que debería en teoría ser determinada por su función específica.



Bibliografía

Manieri Elia, M., *Louis Henry Sullivan 1856-1924*, Electa, Milán, 1995.

Menocal, N.G., *Architecture as Nature. The Transcendalist Idea of Louis Sullivan*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1981.

O'Gorman, J.F., *Three American Architects: Richardson, Sullivan and Wright (1865-1915)*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1991.

Schmitt, R.E. *Sullivan-esque. Urban Architecture and Ornamentation*, University of Illinois Press, Urbana, 2002.

Siry, J., *Carson Pirie Scott. Louis Sullivan and the Chicago Department Store*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1988.

Siry, J., *The Chicago Auditorium Building. Adler and Sullivan's Architecture and the City*, University of Chicago Press, Chicago, 2002.

Sullivan, L., *Ornament in Architecture (1892)* (trad. cast.: *Un sistema de ornamento arquitectónico acorde con una filosofía de los poderes del hombre*, Colección de Arquitectura, Murcia, 1985).

Sullivan L., *The Autobiography of an idea (1924)* (trad. cast.: *Autobiografía de una idea*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1961).

Szarkowski, J., *The Idea of Louis Sullivan*, Bulfinch Press - Little, Brown and Co., Boston, 2000.

Van Zanten, D., *Sullivan's City. The Meaning of Ornament for Louis Sullivan*, W.W. Norton, Nueva York, 2000.

Louis Henry Sullivan, THE TALL OFFICE BUILDING ARTISTICALLY CONSIDERED, 1896

En: "El edificio de oficinas en altura considerado desde un punto de vista artístico". En: Pizza, A.; Pla, M., *Chicago - Nueva York*. Traducción a cargo de Celia Marín, Abada editores, Madrid, 2012, p. 349-354.

Los arquitectos de este país y de esta generación se enfrentan a algo nuevo bajo el sol: la evolución y la integración de las condiciones sociales, así como la especial agrupación de las mismas, que conduce a la demanda de construcción de edificios de oficinas en altura.

No es mi intención discutir dichas condiciones sociales. Las acepto como un hecho consumado, al mismo tiempo que afirmo que el diseño de edificios de oficinas en altura debe ser reconocido y abordado desde el principio como un problema a resolver, como un problema vital que reclama una solución auténtica.

Permitidme que establezca dichas condiciones de una manera clara. Formuladas brevemente son estas: las oficinas son necesarias para las transacciones de los negocios. La invención y el perfeccionamiento de los ascensores de alta velocidad han permitido que el transporte vertical, que antaño era tedioso y triste, sea ahora fácil y confortable. El desarrollo de la manufactura del acero ha enseñado el modo de elevar a gran altura unas construcciones seguras, rígidas y económicas. El constante crecimiento de la población en las grandes ciudades, la consiguiente congestión de los centros urbanos y el incremento del



valor del suelo han estimulado el aumento del número de niveles. Estos, colocados sucesivamente uno encima de otro, ejercen una reacción contra el precio del suelo, y así, a través de esta dinámica de acción y reacción, el número de niveles y el precio del suelo interactúan e interaccionan. De ese modo han surgido las construcciones llamadas “modernos edificios de oficinas”. Han llegado como respuesta a una pregunta, y a través de ellos unos nuevos tipos de condiciones sociales han encontrado un lugar y una denominación.

Todas las evidencias sobre este aspecto son puramente materiales: una exhibición de fuerza, de resolución, de mentalidad ingeniosa en todo el mundo. Se trata de un trabajo conjunto del especulador, el ingeniero y el constructor.

Entonces surge un problema: ¿cómo podríamos asignar a estos amontonamientos estériles, a estas crudas, burdas, brutales aglomeraciones, a esta severa y ruidosa exclamación de lucha eterna, la gracia de las formas elevadas de sensibilidad y de cultura que descansan sobre las más bajas y feroces pasiones? ¿Cómo podríamos proclamar desde la vertiginosa altura de estos extraños y modernos tejados el sosegado evangelio de la sensibilidad, de la belleza, del culto a una vida mejor?

Este es el problema. Y debemos buscar la solución en un proceso análogo a su propia evolución —ciertamente, una continuación del mismo—, es decir, a través de un proceso gradual desde los aspectos generales a los aspectos específicos, desde las consideraciones más burdas a las más detalladas.

Creo que la auténtica esencia de cada problema contiene y sugiere su propia solución. A mi entender, esta es una ley natural. Así pues, permitidme que examine cuidadosamente todos los elementos, permitidme que busque la esencia del problema en estas sugerencias que él mismo contiene.

Consideradas de forma amplia, las condiciones prácticas son las siguientes:

Se desea,

1. un nivel bajo el suelo que contenga las calderas, diversos tipos de maquinaria, etc.; en resumen, la planta de energía, calefacción y alumbrado.
2. La planta baja, llamada de ese modo, destinada a los comercios, a los bancos o a otros establecimientos que requieran una gran superficie, unos espacios amplios, mucha luz y una gran libertad de accesos.
3. Un segundo nivel, directamente accesible por medio de escaleras. Este espacio suele estar dispuesto mediante grandes subdivisiones, con la correspondiente libertad estructural y grandes superficies de cristal en las aberturas exteriores.
4. Encima de este nivel, un número indefinido de niveles de oficinas colocados uno encima del otro, todos ellos iguales, de modo que una oficina es igual que la oficina de al lado: cada oficina es similar a la celda de una colmena, un simple compartimento, nada más.
5. Y, finalmente, encima de este montón se coloca un espacio o un nivel vinculado a la vida y a la utilidad de la estructura, y que es esencialmente psicológico: el ático. Aquí, el sistema de circulaciones queda completado y permite que su grandeza vuelva una y otra vez, ascendiendo y descendiendo. Este espacio está repleto de tanques, tubos, válvulas, poleas, mecanismos que suplementan y complementan la planta productora de energía escondida en el nivel subterráneo. Al final, o al principio, tiene que haber en la planta baja una abertura principal o entrada común para todos los ocupantes o dueños del edificio.

Básicamente, este esquema es característico de todos los edificios de oficinas construidos en nuestro país. Las exigencias de planificación de los cuartos de máquinas no son trascendentales para la solución del problema y, tal como se hará cada vez más evidente, no es necesario considerarlas aquí. Estas y otras cosas, como la colocación de los ascenso-



res, tienen que ver estrictamente con la economía del edificio, y yo mismo las tengo muy en cuenta y las dispongo de modo que satisfagan las necesidades puramente utilitarias y pecuniarias. Solo en muy pocas ocasiones hacen que el plan o la disposición de la planta del edificio de oficinas en altura tengan un valor estético, y esto suele ocurrir cuando los cuartos de máquinas son exteriores, o cuando se convierten en un elemento interior de gran importancia.

Así pues, no estoy buscando aquí una solución particular o especial, sino una auténtica tipología normalizada. Nuestra atención debe centrarse en aquellas condiciones que, en un principio, son constantes en todos los edificios de oficinas en altura, y cualquier incidente o variación accidental debe ser eliminado de nuestras consideraciones, puesto que son nocivos para la claridad de la investigación principal.

La división horizontal o vertical establecida, o la unidad de oficina, consiste esencialmente en una estancia de superficie y altura confortables, y las dimensiones de dicha oficina estándar predeterminan la unidad estándar estructural, y también, de un modo aproximado, el tamaño de la abertura de las ventanas. A su vez, dichas unidades estructurales, completamente arbitrarias, crean, de modo similar, las auténticas bases para el desarrollo artístico del exterior. Por supuesto, los espacios estructurales y las aberturas del nivel comercial, o primer nivel, deben ser las más grandes. En el segundo nivel, o nivel semicomercial, deben tener un carácter similar. Los espacios y las aberturas del ático no son importantes, puesto que las ventanas no tienen una función real, la luz puede obtenerse desde la cubierta, y no se aprecia que sea necesaria una división celular del espacio estructural.

Por lo tanto, esto nos lleva inevitablemente, y del modo más sencillo posible, si seguimos nuestro instinto natural sin pensar en libros, reglas, precedentes o cualquier tipo de bagaje educativo que nos impida llegar a un resultado espontáneo y “sensible”, a diseñar de forma coherente el exterior de nuestro edificio de oficinas en altura de la forma siguiente.

Empezamos por el primer nivel, y le colocamos una entrada principal que atraiga la mirada hacia su posición. Trataremos el resto de este nivel de forma más o menos liberal, cara o suntuosa, basándonos con exactitud en las necesidades prácticas, aunque expresándolas con un sentimiento de grandeza y libertad. Trataremos el segundo nivel de forma similar, aunque, por lo común, con menos pretensiones. Encima de este, a lo largo de un número indefinido de típicas plataformas de oficinas, tomaremos el módulo de la célula individual, que requerirá una ventana con sus columnas de separación, su dintel y su alféizar y, sin más dilación, las haremos todas iguales, puesto que todas son iguales. Ello nos llevará al ático que, sin las divisiones en células-oficinas ni requisitos especiales de luz, nos ofrece la posibilidad de demostrar, con su amplia extensión de paredes y su altura y su carácter dominantes, que la serie de plataformas de oficinas ha llegado definitivamente a su fin.

Este puede parecer tal vez un resultado pobre y una manera pesimista e insensible de llegar hasta este resultado, pero de ese modo hemos avanzado hacia el estado característico del edificio, más allá del siniestro edificio imaginado por la combinación del especulador, el ingeniero y el constructor. Por lo que se refiere al arquitecto, se ha entregado definitivamente a la decisiva postura adoptada anteriormente, y el recuerdo de una expresión coherente, lógica y sonora de las condiciones de partida se hace patente.

Cuando hablo del arquitecto no me refiero necesariamente al arquitecto preparado y realizado profesionalmente. Me refiero simplemente a un hombre con un gusto natural y poderoso por la construcción, y dispuesto a formalizarla esencialmente de un modo directo y sencillo. Probablemente seguirá un proceso ingenuo desde el problema hasta la solución, y en dicho proceso demostrará una habilidad lógica envidiable. Si posee alguna habilidad para la forma de los detalles, alguna sensibilidad para la forma pura y simple,



algún gusto por dicha forma, su resultado, además de un carácter sincero, sencillo y completo en términos generales, poseerá el hechizo de los sentimientos.

De todos modos, hasta el momento los resultados han sido meramente parciales, tentativas como mucho, relativamente ciertas, pero superficiales. Sin duda hemos acertado en nuestros instintos, pero debemos buscar una justificación más convincente, un resultado más refinado.

[...]

Debo aceptar que, en el estudio de nuestro problema, he pasado por alto algunas etapas de la investigación, como las siguientes: 1) La base social de la demanda de edificios de oficinas en altura. 2) Su precisa satisfacción material. 3) La relevancia de las preguntas referidas a las cuestiones de planificación, construcción y equipamiento para el diseño de una arquitectura elemental que sea el resultado de una construcción sensible. 4) El proceso, también relevante, desde una arquitectura elemental hasta los principios de la expresión arquitectónica, a través del añadido de cierta cantidad y cualidad de sentimientos.

Tal vez nuestros edificios ya tienen todas estas cosas en un grado considerable y, sin embargo, me atrevería a decir que todavía están lejos de la solución adecuada al problema. Debemos seguir la voz imperativa de la emoción.

Alguien nos puede preguntar: ¿Cuál es la característica principal de los edificios de oficinas en altura? Y, una vez hemos contestado, la respuesta es que su característica principal es la altura. Para el artista, dicha altura es su aspecto más estremecedor. Es el tono agudo de un órgano en su súplica. Debería ser al mismo tiempo el coro dominante de su propia expresión, la verdad excitante de su imaginación. Tiene que ser alto, cada una de sus pulgadas tiene que ser alta. La fuerza y el poder de la altura tienen que estar contenidos en él, la gloria y el orgullo de la exaltación tienen que estar contenidos en él. Cada pulgada tiene que ser un motivo de orgullo y algo elevado, alzándose en una exaltación pura que, desde la base hasta la cima, es una unidad sin una sola línea discordante. Esta es la novedad, lo inesperado, la declamación elocuente de las condiciones más pobres, más siniestras y más prohibidas.

El hombre que lo diseña con este espíritu y con gran sentido de la responsabilidad hacia su propia generación no debe ser un cobarde, ni un ser contradictorio, ni una rata de biblioteca, ni un diletante. Debe vivir su vida y por su vida, en el más pleno sentido. También debe saber comprender, con el entendimiento de la inspiración, que el problema de los edificios de oficinas en altura es una de las oportunidades más estupendas y más magníficas que el Señor de la Naturaleza nos ha ofrecido jamás en Su Benevolencia, para orgullo del espíritu humano.

El hecho de que esto no haya sido percibido, sino ampliamente negado, es la demostración de una perversidad humana que nosotros debemos detener.

[...]

Otra consideración más. Permitidme que traslade esta pregunta a las regiones de la sosegada observación filosófica. Permitidme que busque una comprehensiva solución final. Dejemos el problema mínimamente resuelto.

Algunos críticos, los más reflexivos, han avanzado la teoría según la cual el auténtico prototipo del edificio de pilares en altura es la columna clásica, compuesta de una base, un fuste y un capitel. La modelada base de la columna es típica de las plantas bajas de nuestros edificios. El fuste, liso o acanalado, recuerda las monótonas e ininterrumpidas series de niveles de oficinas, y el capitel se corresponde con el absoluto poder y exuberancia del ático.



Otros críticos han teorizado aceptando este místico simbolismo como una guía, han citado las diversas trinitades en la naturaleza y en el arte, y han afirmado que la belleza y la finalidad de dicha trinidad es la unidad. Aseguran la belleza de los números primos, el misticismo del número tres, y la belleza de todas las cosas compuestas de tres partes: el día, compuesto de la mañana, la tarde y la noche; las extremidades, el tórax y la cabeza constituyen el cuerpo. Así, tal como afirman dichos críticos, el edificio debería estar formado por tres partes verticales, sustancialmente como antaño, aunque por motivos distintos.

[...]

Del mismo modo, yo debería, aunque con mucho pesar, disentir de los observadores serios y preparados, que abrazan críticas expertas y meditadas. A propósito de esta demostración, acepto dichas críticas solo como algo secundario, no esencial, y no como aproximaciones al tema más vital, al problema en su totalidad, a la verdad, a la inamovible filosofía del arte de la arquitectura.

Esta visión me permite ahora establecer, llegando a un punto final en la solución del problema, una fórmula que sea comprensible.

Todas las cosas de la naturaleza tienen su figura, es decir, su forma, una apariencia exterior que nos dice lo que son y que las distingue de nosotros mismos y de los demás.

En la naturaleza, dichas formas expresan infaliblemente su vida interior, la cualidad natural del animal, del árbol, del pájaro, del pez, que ellos mismos nos muestran. Son tan característicos, tan reconocibles, que nosotros decimos simplemente: “Es natural, debe ser así”. Aun cuando nosotros observamos detenidamente la superficie de las cosas, cuando miramos a través del tranquilo reflejo de nosotros mismos, y de las nubes que flotan encima nuestro, dentro de la clara, fluida, impenetrable profundidad de la naturaleza, ¡qué alumbrador es su silencio, qué increíble es su soplo de vida, cuántos misterios absorbe! La esencia de las cosas adquiere sin cesar su forma en el propio problema de las cosas, y a este inexplicable proceso le llamamos nacimiento y crecimiento. En un instante el espíritu y el problema desaparecen juntos, y a esto le llamamos decadencia y muerte. Estos dos hechos parecen articulados e interdependientes, combinados en una sola cosa como una burbuja y su iridiscencia, y parecen desplazarse por un suave aire en movimiento. Este aire es maravilloso, a pesar de que supera toda clase de conocimiento.

Incluso para el ojo firme de alguien situado al margen de los hechos, que mira principalmente, y con absoluta delicadeza, el lado donde brilla el sol y lo que nosotros sentimos con felicidad como el hecho de estar vivos, el corazón permanece siempre hechizado por la belleza, por la exquisita espontaneidad con que la vida busca y adopta su forma con perfecta concordancia, para responder a sus necesidades. Parece siempre como si la vida y la forma fueran unas e inseparables, de tan correcto como es su sentido de la realización.

Ya sea el águila en su vuelo, las flores abiertas del manzano, el esforzado caballo de carga, el despreocupado cisne, el roble repleto de ramas, el serpenteante riachuelo en su fuente, las nubes en sus lentos desplazamientos, todo lo que se mueve bajo el sol, en todo ello la forma siempre sigue a la función, y esta es la ley. Cuando la función no cambia, la forma tampoco cambia. La piedra de granito o las siempre misteriosas colinas permanecen intactas durante años. El relámpago vive, adopta su forma y muere en un centelleo.

Ello ocurre en la ley penetrante de todas las cosas orgánicas e inorgánicas, de todas las cosas físicas y metafísicas, de todas las cosas humanas y sobrehumanas, de todas las manifestaciones auténticas de la muerte, del corazón, del alma: la vida es reconocible en su expresión, la forma sigue a la función. Esta es la ley.

Así pues, ¿debemos violar a diario esta ley en nuestro arte? ¿Somos realmente tan decadentes, tan imbéciles, tan completamente miopes, que no sabemos percibir esta verdad tan sencilla, tan realmente sencilla? Ciertamente, ¿será una verdad tan transparente,



que vemos a través de ella pero no la vemos a ella? Entonces, ¿es realmente una cosa maravillosa, o no es más que algo tan común, tan cotidiano, tan próximo a nosotros, que no nos damos cuenta de que el edificio de oficinas en altura debería seguir esencialmente la función del edificio mismo, y que cuando la función no cambia, la forma tampoco debería cambiar?

¿No demuestra esto de un modo fácil, claro y definitivo que el nivel más bajo, o los niveles más bajos, deberían adoptar un carácter especial que fuese adecuado a unas necesidades especiales, y que las típicas plataformas de oficinas, al cumplir una misma e invariable función, deberían repetirse de la misma forma invariable, y que la función del ático, específico y concreto en su esencia, debería quedar reflejada en su forma, su significado y su continuidad, y debería ser concluyente en su expresión externa? A partir de estos resultados surge de forma natural, espontánea e inconsciente una división en tres partes, no a partir de ninguna teoría, de ningún símbolo o de ninguna lógica sofisticada.

De ese modo, el edificio de oficinas en altura encuentra su lugar junto a los demás tipos arquitectónicos surgidos cuando la arquitectura era un arte vivo, tal como sucedió hace ya muchos años. Algunos testimonios: el templo griego, la catedral gótica o la fortaleza medieval.

Así pues, cuando el instinto innato y la sensibilidad gobiernen la práctica de nuestro arte; cuando la ley conocida, la ley respetada, sea que la forma sigue siempre a la función; cuando nuestros arquitectos dejen de luchar y de quejarse, maniatados y vanagloriados bajo el cobijo de una escuela extranjera; cuando se sienta realmente y se acepte alegremente que dicha ley se abre al fresco resplandor de los verdes campos y nos da más libertad que las más bellas y suntuosas obras ajenas a ella, que, por sí misma, como ya ha demostrado en la naturaleza, disuadirá y devolverá a la cordura a cualquier hombre sensible a través del cambio a la licencia; cuando se haga evidente que tan solo estamos hablando un lenguaje extranjero con un reconocible acento americano, mientras que todos y cada uno de los arquitectos de la tierra pudieron expresarse, bajo la benigna influencia de esta ley, del modo más sencillo, modesto y natural, y que podrían y pueden realmente desarrollar su propia individualidad característica, y que, gracias a ellos, el arte de la arquitectura podría convertirse en una forma viva de discurso, una manera natural de pronunciarse, ofreciéndoles recursos y añadiendo tesoros, más pequeños o más grandes, al crecimiento del arte de su país; cuando sepamos y sintamos que la naturaleza es nuestra amiga, y no nuestra enemiga implacable –que un atardecer en el campo, un rato junto al mar, una vista abierta en un día especial, durante el amanecer, el mediodía o el crepúsculo, nos sugerirán en mayor medida qué es lo rítmico, lo profundo y lo eterno en el vasto arte de la arquitectura, algo tan profundo y tan auténtico que las formalidades más estrechas, las leyes más inflexibles y las asfixiantes finanzas de las escuelas no podrían reprimirlo–, entonces podremos proclamar que nos encontramos en la vía de un arte natural y satisfactorio, de una arquitectura que pronto se convertirá en una de las bellas artes, en el mejor y más auténtico sentido de la palabra, un arte que estará vivo y que será del pueblo, para el pueblo y por el pueblo.



Nueva York, la metrópoli de los alfabetos enrevesados

Palabras clave: literatura, metrópolis, deshumanización, decadencia, fugacidad, escritura sígnica.

Manhattan Transfer (1925) de John Dos Passos nos habla de Babilonia, Nínive, Nueva York. La metrópoli americana contemporánea recupera en sus formas más intrínsecas un destino de disipación y decadencia: el súmmum del “esplendor” tecnológico, la confusión orgiástica de sus emblemas (“la ciudad de las brillantes ventanas, la ciudad de los alfabetos enrevesados, la ciudad de los letreros dorados [...]”) marcan de manera ambigua y cautivadora al hombre que vive en una gran ciudad.

Un hombre ya reducido a un despojo de partes desmenuzadas que “navegan” sin pausa, sin defensas y sin espíritu de protesta, en el magma ciudadano.

Las presencias humanas se reducen a siluetas: su aparición es breve y evanescente, como las sombras que delinean sobre las calles los perfiles de los edificios.

No hay sitio en dicho ambiente para héroes o heroínas, para profundas reflexiones o grandes tragedias; podemos solamente *observar* el ritmo, casual y metamórfico, de sus imágenes fluctuantes.

Es, pues, la propia ciudad de Nueva York, vista con tonos marcadamente pesimistas en la cima de una congénita decrepitud, el verdadero *protagonista* de la narración. Ella nos ilustra, por sus construcciones, osadas y caóticas a un tiempo, por una mecanización que sustancia su latido existencial, el declive definitivo del hombre.

Una deshumanización que, sin embargo, en su imponente *terribilidad*, no está exenta de una cierta belleza.

El título de *Manhattan Transfer* hace referencia a una parada de metro en la que los viejos vagones de vapor son sustituidos por los nuevos eléctricos; con lo que deviene metáfora icástica del actual progreso técnico, de aquella especie de fuerza demoníaca ya dispuesta a tomar posesión de la ciudad y de sus habitantes, extendiendo un dominio tiránico frente al que no existe escapatoria.



Hugh Ferriss

Palabras clave: romanticismo, monumentalidad, *zoning law*, arcaísmos de la forma, metáfora geológica.

El “romanticismo” contemporáneo reemplaza la naturaleza con nuevas formas de inspiración: el tema inédito –suficientemente arcano, potente y subyugador– será el *rascacielos*, la montaña encantada del presente.

Ferriss profetiza, e intenta representar artísticamente, su ineludible aparición: envuelto entre las brumas malolientes de la caótica metrópoli, el nuevo *sujeto* se yergue seguro, macizo, poderoso, para representar una hipotética “calidad” de la existencia metropolitana.

Masas gigantescas a esculpir puntean el horizonte de la ciudad, confiando a la propia razonada aparición el sentido del proyecto y a la articulación volumétrica el destino de la forma.

Ajenas a cualquier retórica de las superficies, estas torres modeladas como puras formas estereométricas (“The underlying truth of a building is that it is a Mass in Space”) persiguen una belleza moderna, estrechamente emparentada con una cosmología visionaria e ilusoria.

A pesar de una inspiración de tipo cinematográfico, la búsqueda de Ferriss aspira a identificar una *solución* al caos de la metrópoli americana: no solo colabora con Harvey Wiley Corbett en la redacción de una “*zoning law*” que prescriba la regularización de los desarrollos edificatorios en cuanto a la altura, sino que casi todos sus trabajos gráficos están asimismo condicionados por un afán de orden.

Él mismo reconoce la centralidad temática del rascacielos como modelo de asentamiento tipológico a escala urbana, acepta todo lo que nos lega el proceso de formación de la ciudad contemporánea y se esfuerza por indicar las maneras aptas para subsanar sus contradicciones, aunque las formas propuestas vengan aureoladas por un tono marcadamente lírico.

Bibliografía

Dos Passos, J., *Manhattan Transfer* (1925) (trad. cast.: *Manhattan Transfer*, Bruguera, Barcelona, 1982).

Douglas, G.H., *Skyscraper: a social history of the very tall building in America*, McFarland, Londres, 1996.

Ferriss Leich, J., *Architectural visions. The drawings of Hugh Ferriss*, Whitney Library of Design, Nueva York, 1980.

Festa-Mc Cormik, D., “Dos Passos’s Manhattan Transfer: The death of a Metropolis”, en: Festa-McCormick D., *The city as catalyst*, Associated University Press, Nuev Jersey, 1980.



Koolhaas, R., *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Landau, S.B., *Rise of the New York Skyscraper: 1865-1913*, Yale University Press, New Haven, 1996.

Pizza A.; Pla, M., *Chicago - Nueva York*, Abada editores, Madrid, 2012.

Subirats, E., *La transfiguración de la noche (La utopía arquitectónica de Hugh Ferriss)*, Colegio de Arquitectos, Málaga, 1992.

Tafari, M., "La montagna disincantata" en: AA.VV., *La ciudad americana de la guerra civil al New Deal*, G. Gili, Barcelona, 1975.

Ward, D.; Zunz, O. (dir.), *The Landscape of modernity: essays on New York city 1900-1940*, Russel Sage Foundation, Nueva York, 1992.

John Dos Passos, AGAINST AMERICAN LITERATURE, 1916

En: "En contra de la literatura Americana". En: Pizza, A.; Pla, M., *Chicago - Nueva York*, traducción de Marta Rojals y Maurici Pla, Abada editores, Madrid, 2012, p. 404-406.

Si algún ánimo predomina en los escritos americanos, es el de la sátira sutil. Esta tendencia a la sátira, por lo general vaga y tierna, algunas veces ácida, con la acidez poco convincente de una dama de mediana edad que se cree una sabia conocedora del mundo, es la única característica que impregna todo lo que puede llamarse americano en la masa de escritos de inspiración extranjera de este país. Washington Irving es un caso típico de su manifestación menos significativa; Edgard Lee Masters, Edith Wharton y Katherine Fullerton Gerould, de su moderna –y ácida– forma. Podemos buscar tanto como queramos, pero encontraremos pocas cosas que no estén impregnadas de este tono que, camaleónicamente, cambia con las variaciones del pensamiento europeo. Y no cabe duda de que hasta ahora se ha aproximado bien al temperamento de la nación, ha representado con gran fidelidad los asuntos geniales, ineficaces, energéticamente ciegos, del alma americana. ¡Extraña combinación de palabras! Hasta hace poco no nos hemos preocupado demasiado de nuestra *âme nationale*, y hemos dejado este tipo de cosas a las introspectivas y decadentes naciones del extranjero. Ahora bien, aunque no seamos conscientes de ello, tenemos un espíritu nacional, y es este, o al menos la parte exterior del mismo, lo que queda reflejado tan adecuadamente en los permeables tonos de nuestra literatura.

Por desgracia, esta comida sana y sin sabor constituye extrañamente una dieta nada estimulante, por lo que nos vemos obligados a dar al cuerpo –como si fuese sidra– una cargada infusión de un producto más fuerte. Como resultado de esta necesidad constante de alimentarnos de fuentes extranjeras, nuestra literatura se ha convertido en un híbrido que, al igual que la mula, es estéril y debe reproducirse de nuevo cada vez mediante el cruce con otras variedades. ¿Cuál es la razón de este estado de cosas? Muchos de nuestros escritos, sobre todo en el campo más elevado de la novela, los dominios de Edith Wharton y de Robert Herrick, son sinceros, cuidadosos y repletos de astutas observaciones sobre la vida contemporánea. Pero ahora desafío a cualquier lector a limitarse solo a los libros americanos sin sentirse hambriento del color, la pasión y los profundos pensamientos de otras literaturas. Nuestros libros son como nuestras ciudades: todos iguales. La literatura de cualquier otra nación requeriría toda una vida para agotarla. ¿Qué es lo que le falta a la nuestra?



Por un lado, la literatura americana es un producto sin raíces, un gajo de un fuerte roble inglés con muchas ramas, criado en la árida tierra de las colonias de Nueva Inglaterra, y recientemente trasplantado a las vastas tierras del Medio Oeste. En otros países, la literatura es el resultado de una larga evolución, basada en el folklore primitivo, en la primera alegría y el primer terror de los hombres ante los árboles, las perfumadas praderas y los arremolinados ríos, entrelazados con las moldeadas fábricas de las viejas civilizaciones ya desaparecidas, y con los filones de igneo oro de las razas venideras. El resultado es el hechizo, la profundidad, la pertenencia real a lo más alto y lo más bajo del ser humano. Es algo que se echa en falta, de una forma u otra, en la escoria terrenal de todas las literaturas establecidas. Este estímulo artístico, fervoroso de salvajismo primitivo, impregnado de los viejos cultos de la tierra y las cosechas, ahumado y sazonado por el tiempo, constituye la principal herencia de las civilizaciones, la trama a través de la cual cada artista individual teje la urdimbre de sus propios pensamientos.

América carece de este estímulo casi por completo. El sentimiento de la tierra, los enojados productos de la imaginación de las sucesivas épocas, tan profusos en los viejos escritos ingleses, parecen haber perdido su valor al ser trasplantados. La corriente subterránea, enraizada en la gente, a veces silenciosa durante épocas enteras, que mana de los cantos de los druidas, de los cuentos de hadas y de las historias de terror, recitados en torno a humeantes hogares, en las cabañas de mimbre de unos bretones pintarrajeados con glasto, que una y otra vez revivificaron la literatura en Inglaterra y la salvaron de la artificialidad y los modales cortesanos, ha quedado interrumpida en América. Podemos vernos a nosotros mismos forcejeando sin timón ni compás en el mar de la vida moderna, tenuemente iluminados por el fulgor fosforescente de nuestro tradicional optimismo. Cierta sensación del paisaje, o incluso un sentimiento importado, sonrojado, *erdgeist*, ha sustituido la intimidad inconsciente con la naturaleza, menos reflexiva cuanto más profunda, una intimidad que siempre subyace en el espíritu de los grandes escritos. Los fantasmas ya no pueblan nuestras campiñas, y en nuestras fuentes ya no queda ninguna ninfa. No tenemos una tradición de innumerables generaciones que hayan labrado y contribuido a inculcarnos un respeto por aquellas rocas, riachuelos y colinas repletas de templos que con tanta soltura se mencionan en el himno nacional.

El único sustituto de la dependencia respecto al pasado es la dependencia respecto al futuro. Ahí es donde nuestro único poeta encontró su auténtica grandeza. Walt Whitman abandonó la vaga cortesía que había caracterizado la escritura americana, el afectado producto de las horas de ocio de una *petite noblesse de province* y, basándose en su fe en sí mismo, en la fervorosa vitalidad que bullía en su interior, gritó de forma genial, ferviente, su apuesta por el futuro. Ahora bien, el público americano, aunque es sensiblemente anticonvencional en sus maneras y costumbres, exige que sus ideas estén bien disciplinadas con las convenciones de diez años atrás. Walt Whitman no logró llegar a la gente a la que deseaba llegar, y solo consiguió una confusa perturbación y una especie de agitación moral que experimentaron unos viejos solteros, escrupulosamente vestidos en el momento en que una rubia y sonriente italiana, oliendo a ajo y dulzura, saltaba al asiento de su coche en plena calle. No obstante, el día del triunfo de Whitman podría llegar en un futuro prometedor, cuando los americanos, en vez de sonreír con los ojos cerrados, miren profundamente hacia adelante.

También tenemos el culto a la abstracción. Tal vez surge de nuestra falta de raíces, de parentesco espiritual con el maíz y el trigo que crecen en nuestros campos, de nuestro insustancial sentido práctico. La vida americana, al igual que un inventor fracasado, solo se preocupa de risueñas abstracciones. Esto es cierto sobre todo en nuestra religión, que, bajo las múltiples modalidades de la cristiandad protestante,



forma ahora un confuso teísmo abstracto. No tenemos ninguno de los santos locales –sumisos dioses paganos, la mayoría de ellos– que han vinculado tan estrechamente la Iglesia europea con la gente, con el país, con los poderes eternos del maíz, del vino, de la fecunda tierra. De uno en uno hemos ido quitando de nuestro dios los vestidos de la solidez, de las cualidades humanas. Incluso la abolición del infierno y del demonio han contribuido a apartar la religión de las almas de la gente, y a encerrarla en el frío dominio de las convenciones, donde ahora se está extinguiendo. Había algo de tangible y humano en las hogueras del infierno, que no podríamos encontrar en la vaga noción del tañido de arpas del futuro para la gente “buena”, que simboliza buena parte de la fe religiosa actual.

Lo que es cierto para la religión, también es cierto para el arte y la literatura. Peor que su falta de profundidad y de textura es su abstraccionismo, su carencia, en conjunto, de realidad dramática. Comparad *The House of Mirth*, una novela americana típicamente imaginaria, con *Spring Freshets*, de Turgeniev. El ruso mueve sus ojos, sus oídos, su nariz, su sentido del tacto, y narra su historia con una vívida tangibilidad. El americano deja una impresión abstracta de su amargura intelectual. No se trata de una cuestión de técnica, sino de sentimiento. De forma análoga, comparad la fuerza dramática de *Small Souls*, de Couperus, con *The Legacy*, de Mary S. Watts, una novela que trata del tipo de gente que pertenece a este país. ¿Por qué nuestros escritores no podrían ser tan vívidos como los rusos, o expresar sus vidas con el mismo dramatismo que los holandeses?

Resulta significativo el hecho de que, de forma bastante inconsciente, haya elegido las obras de dos mujeres con el fin de tipificar las novelas americanas. Sin lugar a dudas, el tono del tipo de escritura más elevado de este país es el de una mujer bien educada, inteligente, tolerante, versada en las cosas de este mundo, de ánimo tranquilo, pero fuertemente atada a las cadenas de la “bondad”, desde el punto de vista de la clase media. Y cuando logran soltarse de estos grilletes, el resultado es la vulgaridad y, lo que es peor, la afectación.

Estos hechos nos dan la explicación de la moda repentina de la literatura rusa en nuestro país. En ella están presentes muchas de las cosas que a nosotros nos faltan. Aparece el salvajismo primitivo, el colorido, el romance de unos tiempos de fe repentinamente destruidos por la ciencia europea, la frescura lozana y profusa como la vegetación a principios de mayo. No esperéis, americanos, que exista un solo relieve que podamos remarcar en los decorosos salones coloniales de nuestro pensamiento, donde las sombras, trazadas para asustar al sol, hacen palidecer los tapices con los puritanos ancestros que han permanecido allí, con sus extrañas penas y pasiones, con el húmedo sabor de estepa de una novela rusa.

Para cualquier raza, cada día es más difícil aprender la lección de la tierra. Un industrialismo que lo envuelve todo y la aparición de unas nuevas formas de vida han roto los viejos puentes que nos conectaban con el pasado, han cortado la posibilidad de un retroceso. El único camino posible es empujar hacia adelante. ¿Tendremos que recoger el guante que Walt Whitman arrojó a los pies de la posteridad? ¿O tendremos que quedarnos estancados para siempre como la Sicilia del mundo moderno, tan rica en bienes mundanos, absorbiendo las ideas y financiando el arte de otros pueblos, pero sin producir nada más, entre nuestra mezcla de razas, acero, petróleo y grano?

“Bueno, basta ya, ¿no?”, oigo que dice alguien.



Hugh Ferriss, *THE METROPOLIS OF TOMORROW*, 1929

En: “La Metrópoli del mañana”. En: Pizza, A.; Pla, M., *Chicago - Nueva York*, traducción de Celia Marín, Abada editores, Madrid, 2012, p. 413-422.

LA PRIMERA IMPRESIÓN que produce la ciudad contemporánea –por ejemplo, Nueva York vista desde el despacho donde han sido hechos la mayoría de estos dibujos– es similar al boceto de la página opuesta. En realidad, esta es para el autor una escena familiar matutina. Pero existen mañanas ocasionales en las que, con una niebla temprana todavía no disipada, uno se encuentra, de pie junto al alféizar, como espectador del panorama una vez más nebuloso. Literalmente, no se ven más que nubes. Se ve una torre que no acaba de revelar su base y, a excepción de la proximidad de la barandilla del alféizar (oscura y húmeda como la de un barco), no se ve ninguna señal de la situación o de la solidez de la escena presente. A un espectador con imaginación le podría parecer que está encaramado a algún tipo de palco elevado, presenciando un espectáculo gigantesco, un ciclópeo drama de formas, y que el telón todavía no ha sido levantado.

Es un momento curioso, incluso para quienes ya han visto el espectáculo anteriormente puesto que, con toda probabilidad, estarán a punto de ver algún esqueleto de acero recientemente elevado, alguna torre o incluso alguna calle que no estaba en la representación del día anterior. Y quienes no estaban entre los espectadores anteriormente, los visitantes de otro país o de otra época, quedarán sin duda maravillados por un instante. ¿Qué apocalipsis está a punto de ser revelado? ¿Qué es este decorado? ¿Cuál podría ser el sentido de este moderno drama metropolitano?

Pronto, en algún lugar de la niebla, aparecerá una única luz dorada e intensa, el primer rayo de sol sobre la cima de la Metropolitan Tower. Un instante después, una segunda luz: la dorada cumbre del New York Life Building. Y luego, sucesivamente, las demás arquitecturas principales van mostrando sus pináculos: el grupo de rascacielos de Brooklyn, el Municipal Building, el Woolworth. El espectáculo incluye, por lo menos, algunas presencias elevadas...

No obstante, empieza a percibirse una sutil diferencia en el monótono gris. Unas líneas verticales, en grados más luminosos, aparecen por todos lados. Las fachadas orientales de la ciudad palidecen con la luz. De forma tan misteriosa como la creación de un pensamiento, la metrópoli aparece.

Obviamente, ahora ya podemos deducir que esta es una ciudad de estrechas yuxtaposiciones verticales. Y, en realidad, hasta mucho más tarde, cuando las nubes se han disipado por completo, no se revela en la lejanía, a través del puente, del río y de la avenida, la presencia de algunas de las bases horizontales de cualquiera de estas torres coronadas por las nubes.

Todavía falta un descubrimiento más: mediante un detallado escrutinio de las calles es posible distinguir inequívocamente unos diminutos objetos móviles. Al parecer, en la ciudad hay, allá a lo lejos, ¡vida humana!

Este descubrimiento provoca una pausa. Entre las colosales formas inanimadas y aquellas criaturas, similares a motas de polvo que entran y salen de los cimientos, existe un contraste, una discrepancia de escala, que hace que ciertas preguntas sean obligadas.

¿Qué relación existe entre unos y otros? ¿Son estas pequeñas manchas los verdaderos artífices de la situación, y las masas de las torres son algo que, del modo que sea, han excretado maravillosamente estas hormigas?

¿O bien estas masas de acero y hierro son la encarnación de alguna fuerza ciega y mecánica, que se ha impuesto sobre una humanidad desamparada?

A primera vista, muy bien podemos imaginar esto último. No obstante, hay una visión que sí podemos formarnos, existe un hecho que en esta situación nos puede servir finalmente como criterio. El drama que hemos presenciado desde este balcón es, en pri-



mer y último lugar, un drama humano. Estas vastas formas arquitectónicas no son más que un decorado. Las manchas de aquellas figuras de allá al fondo son realmente las protagonistas de la obra.

Ahora bien, ¿qué influencias se ejercen recíprocamente estos actores y este escenario? ¿Con qué grado de perfección o imperfección se han expresado a sí mismos los actores en sus construcciones? ¿De qué modo han diseñado los arquitectos este escenario? ¿Cuál es la intensidad de la influencia que ejerce el fondo arquitectónico sobre los actores? ¿Es beneficioso dicho fondo arquitectónico?

He afirmado tan solo que la condición humana es la protagonista, y es realmente cierto que los valores humanos son aquí los principales valores. Todavía nos falta darnos cuenta, a través de una mirada fija sobre esta polimorfa y variada ciudad, que los constructores deben de haber olvidado, como mínimo, dos de los atributos que suelen asignarse a los protagonistas: un sentido claro de la situación y una manifiesta habilidad para controlarlo.

¿Está bien diseñado el decorado? Realmente, ¡ni siquiera ha sido diseñado! Es cierto que en algunos fragmentos aislados, aquí y allá, en algunos edificios individuales, advertimos la mano consciente del arquitecto. Pero si hablamos, como estamos hablando, de la ciudad como un todo, es imposible afirmar que constituye algo más de lo que se ha construido. Debemos admitir que, entendida como un todo, no es una obra diseñada a conciencia.

Y, no obstante, ¡es una solemne expresión! La arquitectura nunca miente. Invariablemente, la arquitectura expresa su época correctamente. Ensalza o condena, indistintamente, aquellos rascacielos que expresan fielmente su característica habilidad estructural y el típico impulso del dinero: las hileras de apartamentos representan la última palabra en ingenuidad científica, y el último grito, si no el único, en confort físico.

Por lo que respecta al efecto que ejerce el “decorado” sobre los actores: es incuestionablemente enorme. No me refiero al efecto que ejerce su conveniencia física (o su inconveniencia), sobre la cual estamos todos agudamente prevenidos, sino a otro tipo de influencia que no es menos directa y poderosa y que, por lo tanto, no es difícil de definir. Es bien sabido, y por lo general aceptado, que ciertas personas son especialmente sensibles al diseño de los elementos. Ahora bien, un hecho todavía más serio, e igualmente indudable, es que el carácter de las formas arquitectónicas y espaciales con las que la gente se encuentra habitualmente, constituye un poderoso agente en la determinación de la naturaleza de sus pensamientos, de sus emociones y de sus actos y, sin embargo, ellos pueden no ser conscientes de este hecho.

Aquel muchacho cuya perspectiva habitual se proyectaba sobre amplias y abiertas llanuras, y aquel muchacho que reside habitualmente en las montañas, han recibido de estas formas unas impresiones que permanecen de por vida y, por consiguiente, se han convertido en un tipo de hombres absolutamente distintos. Lo que es cierto sobre las llanuras y las montañas no es menos cierto para las formas arquitectónicas. Todo el mundo es influenciado por la casa que habita, sea armoniosa o mediocre, por las calles por donde anda y por las construcciones entre las cuales se encuentra a sí mismo.

¿No es cierto que los habitantes de la mayoría de las ciudades americanas están observando constantemente las elevadas masas de los edificios de oficinas o de apartamentos, disfrazados de arquitectura como si fueran pasteles, lo cual no quita que hayan sido diseñados no para satisfacer las necesidades humanas de sus ocupantes, sino por el apetito financiero de los dueños de la propiedad? ¿No es cierto que durante nuestro paseo diario atravesamos unos distritos estúpidos y variados, en vez de lógicos y serenos? ¿No es cierto que nos movemos durante todo el día en ausencia de un punto de vista, perspectiva, eje, relación o plano? Un ambiente como este impresiona implacablemente sus características sobre la psique humana.



La contemplación de la metrópoli actual, entendida como un todo, solo podrá conducir finalmente a la creación de una población humana que estará inconscientemente en contra de las formas creadas sin un diseño consciente.

No obstante, empieza a definirse una esperanza en nuestras mentes. Tal vez no surjan todavía, pero sí en otras generaciones, arquitectos que, tras apreciar unas influencias recibidas inconscientemente, aprendan conscientemente a reconducirlas.

Pero tal vez podemos posponer unas conclusiones más generales hasta que hayamos examinado más de cerca los hechos existentes. Adentrémonos en las calles...

ADENTRARSE EN LAS CALLES de una ciudad moderna debe de parecer a los recién llegados, como mínimo, algo similar al descenso de Dante al Hades. Ciertamente, un visitante no aclimatado encontraría en la densa atmósfera, en las vistas caleidoscópicas, en el confuso ruido y en los complejos contactos físicos, algo bastante evocador del reino de las profundidades.

Los condenados, es decir, los habitantes habituales de la ciudad, parecen estar acostumbrados a ella y considerarla como algo aceptable. Aun así, uno se asombra ocasionalmente si alguna sutil alteración que no han advertido se produce en sus expresiones faciales, en sus posturas, en sus gestos, en sus movimientos, en sus tonos de voz: para abreviar, en todo su comportamiento.

Estamos acostumbrados a percibir que la situación del tráfico empeora cada vez más. Realmente esto ocurre cada año, si no cada día, y en estos momentos el nivel de congestión está aumentando seriamente, aproximándose a un punto de peligrosidad pública. Si las avenidas y las calles de la ciudad no son más que sus arterias y sus venas, deberíamos preguntarnos qué doctor se atrevería a garantizar su buena salud corporal, a sabiendas que la congestión de la circulación sanguínea aumenta constantemente.

Salvo pocas excepciones (como la vía rápida de Detroit), la falta de diseño del tráfico urbano se está convirtiendo en un problema importante. Es el peor problema de todos los problemas, que debemos abordar si queremos visualizar adecuadamente el futuro de la ciudad. Sin embargo, debemos posponerlo por un momento y centrar primero nuestra atención en todas las estructuras arquitectónicas de la ciudad actual. No deberíamos apartarnos de nuestro camino, puesto que las construcciones de la ciudad, y especialmente sus contenidos cúbicos, son el factor determinante de la congestión del tráfico. Y ya es una ventaja el hecho de que las construcciones exhiban la mano deliberada de un diseñador, aunque en el caso del tráfico esto no ocurra. Cuando observamos de una en una algunas de las excepcionales construcciones de este país, deberíamos ser capaces de obtener algún indicio de la opinión de nuestros diseñadores más influyentes y, tras determinar las tendencias que señalan sus diseños, deberíamos encontrar las claves de nuestro modelo de ciudad del futuro. Así pues, permitidme que eche un vistazo a algunas de las estructuras más significativas de las ciudades más grandes...

EL NUEVO ESTÍMULO que dieron las *zoning laws* al diseño arquitectónico provocó inmediatamente una interesante reacción por parte de otro arquitecto, en el proyecto Belden.

Los bocetos no pretenden delinear un edificio terminado, sino que se limitan a repartir los volúmenes. Fueron simplificados de ese modo con la intención de mejorar la ilustración de los nuevos elementos.

Todos recordarán que, hasta hace poco, la típica fachada comercial quedaba dividida en tres partes principales: la base, el fuste y el capitel. Durante años se hizo así, y además el arquitecto debía incluir los dos primeros elementos, o los tres, en un "orden", con columnas o pilastras. Encima de estas, la fachada permitía mostrar el interior a través de un ventanal, hasta alcanzar la superposición de dos o tres niveles, con lo cual la convención



exigió una vez más una hilera de columnas empotradas en el edificio, y por lo tanto una fachada gigantesca y absolutamente innecesaria.

En el diseño de Belden podemos distinguir una vez más las tres partes principales, pero qué distintas de la tríada convencional! No son teóricas, pintadas y bidimensionales, sino tridimensionales, inherentes y lógicas. El cuerpo principal del edificio se eleva escarpadamente desde el suelo, formando un elemento de transición con el cual el volumen se rompe, retrocede y se diversifica, y finalmente la alta torre en la que se resuelve.

LA TENTACIÓN DE LA GRAN CIUDAD es la manera romántica de explicarlo: la imaginación que esboza un joven de pueblo, que siempre se dirige hacia el sueño de “la gran ciudad”, la reluciente metrópoli todavía no formulada. Lo podemos llamar como queramos: instinto gregario o necesidad económica, la tendencia elemental hacia la centralización, que debemos tener en cuenta en cualquier formulación del futuro de la ciudad.

Existe una opinión frecuente, y expresada necesariamente por críticos sinceros, según la cual nuestra auténtica esperanza reside, por el contrario, en la descentralización. Ahora bien, si este término significa la dispersión de los grandes centros de población, debe ser rechazado como un mero sueño. Para la imaginación representa una visión hermosa, del mismo modo que es hermoso el recuerdo de los poblados coloniales. Ahora bien, con todas las cosas que están sucediendo, no hay nada por ver que le conceda la más leve subsistencia.

Así pues, la primera tendencia con la que tratarán los siguientes bocetos será la tendencia hacia la concentración. Al principio, ello nos remitirá a la construcción de unas estructuras cada vez más altas. Y, al mismo tiempo, deberemos formular distintas propuestas para resolver la subsiguiente congestión del tráfico. Además, en nuestros dibujos deberemos estudiar las inclinaciones más recientes con el fin de modificar y variar los volúmenes elevados, tal como se muestra en el movimiento de “retroceso” de los edificios o en otras propuestas que pretenden, de distintas maneras, limitar o distribuir los volúmenes. En todos estos movimientos advertiremos un deseo creciente de luz y aire, un incremento de la valoración de la luz solar directa, la utilización de terrazas y, al mismo tiempo, la plantación por todas partes de arbustos y árboles. Deberemos considerar la tendencia a unir grandes parcelas como la base para las estructuras singulares en torre. Y, finalmente, deberán dibujarse unas pocas líneas relacionadas con el desarrollo de los materiales: el hormigón, el acero y el cristal.



Frank Lloyd Wright (1887-1936): la arquitectura como profecía

Palabras clave: naturaleza, organicismo, democracia, *prairie houses*, arquitectura y ciudad, idealismo.

El mito de una cultura que se arriesga a liberar al hombre de los desastres de la civilización contemporánea penetra en la ideología de este arquitecto, que recupera todos los recursos del pensamiento americano de la frontera, delineando en un armonioso encuentro entre pasado y futuro el rescate del presente.

Algunos temas wrightianos derivan directamente de la reflexión trascendentalista, como el mismo organicismo, el amor por los materiales y los detalles, el valor de lo autóctono.

El *organicismo* para Wright (“Tal es la vida, tal la forma”) no es, de todos modos, una definición de estilo sino, antes bien, reconocimiento de la viabilidad de una metodología proyectual, substanciada por geometrismo y simbolismo y empeñada, sobre todo, en la indagación del “espacio” como teatro en el que representar la sucesión de los acontecimientos, queriendo cristalizar en el acto tectónico la concreción de las *continuidades* temporales.

El hombre y el profesional son tercamente proclives a la definición de “otra” realidad, de un lugar (Taliesin, Usonia, Broadacre...) que escapa al cerco tendido por el mal, presentando un destino de profética liberación, donde la democracia no resulta ser una forma histórica de gestión política, sino, más bien, “a way of living”.

A través de un tortuoso equilibristo entre aceptación y repulsa de los frutos de la actualidad (véase la máquina, pero también la ciudad y sus formas), Wright intenta diseñar, para una América *democrática* y *orgánica*, un camino que la aleje del academicismo reaccionario importado de Europa, así como de la anulación de las diferencias puesta en práctica por el “International Style”.

Su relación con la ciudad es, sin embargo, ambivalente: acepta Chicago, pero detesta Nueva York; ve el mal no en la ciudad como institución, sino en su uso desviado e inmoral. Por una parte, estudia la tipología del rascacielos; por otra, se apresta a viscerales ataques contra la metrópoli.

Broadacre, una especie de ciudad lineal, es uno de los modelos (“The city that was everywhere and nowhere”) que Wright ofrece para tal propósito: en oposición al centralismo macroscópico de los núcleos existentes, asistimos a una dispersión territorial de pequeñas casas, pequeñas industrias, pequeñas escuelas..., donde no es tanto el ciudadano quien debe encontrar las virtudes de la naturaleza, sino más bien el hombre del campo quien se “acerca” a la ciudad, para aprovechar las ventajas de las tecnologías y de los equipamientos urbanos.

Además, en dicha planificación hallan lugar unos cuantos rascacielos que devienen los ejes visuales del asentamiento, cuya razón no es, pues, la de una tipología repetible sino el hecho de destacar como *hitos* verticales, mayormente apreciables –ya que perceptibles– a partir de la baja densidad de las edificaciones y desde un horizonte teóricamente infinito.



No entraba, sin embargo, en sus planes la creación de un paisaje de “ciencia ficción”: se trataba solamente de delinear un ambiente en el que se pudiera ensayar la experiencia de la libertad, del trabajo, de la vida familiar, de las relaciones de amistad, de las interacciones con la naturaleza. Un emplazamiento *ideal* para nuestras existencias alienadas, donde la ciencia no habría tenido otro deber que el de intervenir para hacer más asequibles tales propósitos.

Bibliografía

- AA.VV., (al cuidado de J.A. Sanz), *Frank Lloyd Wright*, Ediciones Serbal, Barcelona, 1990.
- Alofsin A., *Frank Lloyd Wright: the Lost Years, 1910-1922: a Study of Influence*, University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1993.
- Dal Co, F., *Frank Lloyd Wright y el museo Guggenheim*, Abada editores, Madrid, 2011.
- De Long, D.G. (ed.), *Frank Lloyd Wright y la Ciudad Viviente*, Vitra Design Museum, Skira Editore, Milán, 2000.
- Levine, N., *The architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton University Press, Princeton, 1996.
- McCarter, R. (ed.), *On and by Frank Lloyd Wright. A Primer of Architectural Principles*, Phaidon, Londres, 2005.
- Nute, K., *Frank Lloyd Wright and Japan: the role of tradicional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*, Chapman and Hall, Londres, 1993.
- Riley, T.; Reed, P. (ed.), *Frank Lloyd Wright: Architect*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1994.
- Treiber, D., *Frank Lloyd Wright*, ediciones Akal, Madrid, 1996.
- Wright, F.L. (ed. by B. Brooks Pfeiffer), *Collected writings. Volume 1. 1894-1930*, Rizzoli-The Frank Lloyd Wright Foundation, Nueva York, 1992; *Collected writings. Volume 2. 1930-1932*, Nueva York, 1992; *Collected writings. Volume 3. 1931-1939*, Nueva York, 1993.

Frank Lloyd Wright, IN THE CAUSE OF ARCHITECTURE, 1908

En: “Por la causa de la arquitectura”. En: Pizza, A.; Pla, M., *Chicago - Nueva York*, traducción de Marta Rojals, Abada editores, Madrid, 2012, p. 373-383.

La obra aquí ilustrada, por radical que pueda ser, está dedicada a una causa conservadora, en el mejor sentido de la palabra. En ningún momento implica una negación de la ley y el orden elemental inherentes a toda arquitectura, sino que es una declaración de amor al espíritu de esta ley y este orden, y un reconocimiento reverencial a los elementos que en su momento hicieron que este antiguo legado fuese hermoso y esencial.

Al principio, la naturaleza proporcionaba los materiales para aquellos elementos con que se han desarrollado las formas arquitectónicas tal como las conocemos hoy y, a pesar de que durante siglos nuestra práctica les ha dado casi siempre la espalda, buscando la inspiración en los libros y acatando ciegamente unas fórmulas muertas, su capacidad su-



gestiva es inagotable, y su riqueza supera cualquier deseo humano. Sé muy bien con qué recelo se considera al hombre que, en materia de arte, hace referencia a la naturaleza, y sé también que, por lo general, se trata de una tentativa de retorno desafortunada, puesto que el sentido más general del término y las cualidades que se obtienen de él son solo los aspectos externos y más evidentes de la naturaleza. Ahora bien, desde un punto de vista consustancial, para el arquitecto no existe otra fuente tan fértil, tan sugerente y tan eficaz estéticamente como la comprensión de las leyes naturales. Del mismo modo que la naturaleza nunca se ajusta a una pintura, tampoco se ajusta al arquitecto, es decir, no está hecha “a su medida”. Sin embargo, bajo sus formas más manifiestas contiene una escuela práctica en la que puede cultivarse el sentido de la proporción, siempre que, como sucede inevitablemente, Vignola y Vitruvio no den resultado. En esta escuela, el arquitecto puede desarrollar un sentido de la realidad que, trasladado a su propio dominio y traducido a los términos de su disciplina, lo puede elevar hasta lo más alto de su arte, por encima del realismo, y puede inspirarse en un sentimiento que no degenerará en sentimentalismo, y puede aprender a dibujar con trazo más firme la línea siempre desconcertante, a medio camino entre lo singular y lo bello.

Si es indispensable que el arquitecto posea un sentido de lo orgánico, ¿dónde podrá desarrollarlo con eficacia, si no en esta escuela? El conocimiento de la relación entre la forma y la función reside en su práctica: ¿en qué otro lugar podrá encontrar las perfectas demostraciones que la naturaleza proporciona con tanta inmediatez? ¿En qué otro lugar podrá estudiar las diferencias entre las formas que van a condicionar el carácter, si puede hacerlo entre los árboles? ¿Dónde podría estimular el sentido de la inevitabilidad, característico de la obra de arte, si no es en relación con la naturaleza?

El arte japonés refleja con mayor profundidad que cualquier otro la influencia de esta escuela. En su lenguaje existen muchas palabras de uso común, como *edaburi*, que, traducida del modo más aproximado posible, se refiere a la disposición formal de las ramas de un árbol. No existe tal vocablo en inglés, puesto que todavía no somos lo bastante civilizados como para pensar en estos términos. Pero el arquitecto no solo debe aprender a hacerlo, sino que en esta escuela debe cultivar por sí mismo su vocabulario, y aportarlo de forma comprensible con palabras tan útiles y elocuentes como esta.

Durante siete años tuve la gran suerte de suplir al gran profesor y arquitecto —a mi juicio el mejor de su tiempo— Mr. Louis Henry Sullivan.

Los principios no se inventan ni evolucionan sobre la base de una época determinada o de un hombre concreto, pero las ideas de Mr. Sullivan, así como su puesta en práctica en un momento en que eran inoportunas desde un punto de vista comercial, y casi inexistentes en el oficio, ascendían al nivel de auténticas revelaciones. En aquella época el sentido artístico de la profesión estaba casi extinguido, y solo se percibía cierto resplandor en las obras de Richardson y Root.

Adler y Sullivan tuvieron poco tiempo para proyectar viviendas, y las pocas que se hicieron inevitables me cayeron en suerte fuera del horario de oficina. De ese modo, en buena parte me correspondió a mí llevar al terreno de la arquitectura doméstica la batalla que ellos habían iniciado en los edificios comerciales. Durante mis primeros años de profesión tuve que enfrentarme a este solitario trabajo, puesto que en aquella época los seguidores de todo tipo eran muy escasos, y no se encontraban entre los arquitectos. Recuerdo muy bien cómo “el mensaje” ardía dentro de mí, cómo echaba de menos la camaradería, hasta que conocí a los jóvenes, y entonces recuerdo lo bienvenido que fue Robert Spencer, y más tarde Myron Hunt y Dwight Perkins, Arthur Heun, George Dean y Hugh Garden. Estoy convencido de que fueron unos días cargados de inspiración para todos nosotros. Últimamente hemos estado demasiado ocupados para poder reunirnos con frecuencia, pero ya se empieza a hablar de la “New School of Middle West”, y tal vez algún día sea una realidad. ¿Por qué no el mismo “cuerpo” y la misma alma en la arquitectura, que es la esencia de todo arte verdadero?



En 1894 formulé las siguientes “propuestas”, con este texto de Carlyle en la cabecera: “El Ideal está en tu propio interior, tu condición no es más que la sustancia que tú eres para dar forma a este mismo Ideal fuera de ti.” Las reproduzco aquí de forma aproximada a como fueron escritas entonces, aunque a la luz de la experiencia deberían ser expuestas de forma más completa y sucinta:

I. La *Serenidad* y la *Simplicidad* son dos cualidades que determinan el auténtico valor de una obra de arte. Ahora bien, la simplicidad no es un fin en sí misma, ni un blanco hacia el que apuntar, sino una entidad con una belleza elegante en todo el conjunto, en la que se ha eliminado la tensión y todo lo que carece de significado. Una flor silvestre es realmente simple. Por consiguiente:

1. Un edificio debería contener los espacios mínimos para cumplir las condiciones que lo originan y bajo las cuales vivimos, y el arquitecto debería esforzarse en todo momento por lograr la simplicidad. Así, el conjunto de los espacios debería ser considerado cuidadosamente, de modo que la comodidad y la utilidad pudieran ir a la par con la belleza. Además de la entrada y los espacios de trabajo necesarios, solo hacen falta tres estancias en la planta baja: la sala de estar, el comedor y la cocina, con la posible adición de una “antecocina social”. En realidad solo una de estas estancias, la sala de estar, no tiene porqué cumplir los requisitos de aislamiento, o de protección en su interior, por medio de la habilidad del arquitecto.
2. Las aberturas deberían ser elementos integrados en la estructura, y constituir, a ser posible, su ornamentación natural.
3. Desde el punto de vista de las bellas artes y de la buena vida, el gusto excesivo por los detalles ha arruinado más objetos hermosos que cualquier negligencia humana, y además se trata de algo absolutamente vulgar. Existen demasiadas casas, si no se trata de pequeños decorados o escenarios de cuadros, que parecen auténticos almacenes, bazares o tiendas de objetos de segunda mano. La decoración es peligrosa y, a menos que se interprete en su totalidad y que se esté de acuerdo en que representa algo bueno dentro del conjunto, por el momento se vive mejor sin ella. El mero hecho de que aparente riqueza no justifica el empleo del ornamento.
4. Los aparatos o elementos de las instalaciones propiamente dichas no son deseables. Hay que integrarlos, junto con los demás accesorios, en el diseño de la estructura.
5. Los cuadros afean las paredes con más frecuencia de lo que las adornan. Deberían ser decorativos e incorporarse en el proyecto general como ornamentación.
6. Las viviendas realmente ventajosas son aquellas en las que todos o la mayor parte de los muebles han sido elaborados como parte de un proyecto original que considera el conjunto como una unidad global.

II. Deben existir tantos tipos (estilos) de casas como tipos (estilos) de personas, y tan diversas como los distintos individuos. Un hombre que posee su personalidad (¿y qué hombre no la posee?) también tiene derecho a expresarla en su propio entorno.

III. Un edificio debería dar la sensación de haber surgido con naturalidad en su emplazamiento y, si la Naturaleza está presente, debería parecer que ha adoptado su forma para armonizar con su entorno; si este no es el caso, deberá intentarse que sea tan discreto, sólido y orgánico como lo hubiese sido Ella, como si Ella hubiese tenido ocasión de hacerlo.



Como habitantes del Medio Oeste, nosotros vivimos en la pradera. La pradera posee una belleza propia, y deberíamos ser capaces de reconocerla y enfatizar su esplendor natural, su nivel de placidez. De ahí los tejados con suaves pendientes y proporciones discretas, sus siluetas sosegadas, la ausencia de aparatosas chimeneas y sus voladizos protectores, las terrazas bajas y las prolongaciones de los muros que cercan los jardines privados.

IV. Los colores requieren el mismo proceso de adaptación, para que se ajusten a los colores reales que proporcionan las formas naturales, de modo que en los proyectos de color deberá recurrirse a los bosques y los campos. Deberán emplearse preferentemente los tonos suaves, cálidos y optimistas de las hojas de otoño y de la tierra, en detrimento de los pesimistas azules y púrpuras, o los verdes fríos y los grises de los muestrarios de cintas, puesto que en la mayoría de los casos resultan más beneficiosos y adecuados para una buena decoración.

V. Haced resaltar la naturaleza de los materiales, admitidla de forma íntima en vuestro proyecto. Despojad la madera del barniz y dejadla como está, dejad que se manche. Desarrollad la textura natural del revoco y dejad que se manche. Revelad en vuestros diseños las propiedades de la madera, del revoco, del ladrillo o de la piedra, que por su naturaleza son todos agradables y bellos. Ningún tratamiento puede ser un auténtico propósito de las bellas artes si las características naturales o las propiedades de estos materiales se ven ultrajadas o descuidadas.

VI. Una casa con carácter tiene muchas posibilidades de incrementar su valor a medida que aumenta su antigüedad, mientras que una casa al estilo imperante, sea del tipo que sea, pronto pasa de moda, se deteriora y acaba siendo poco rentable.

Los edificios, al igual que las personas, deben ser sinceros y auténticos, y también tan elegantes y agradables como les sea posible.

Ante todo, honestidad: la máquina es la herramienta de nuestra civilización, démosle un trabajo que ella pueda hacer bien, no hay nada más importante. Si procedemos de ese modo formularemos los nuevos ideales industriales, por desgracia ineludibles.

Estas propuestas son interesantes ante todo porque, por alguna extraña razón, representaron una novedad cuando fueron expuestas en unas condiciones hostiles, y porque buena parte de los ideales que expresan se han encarnado en unos edificios que fueron construidos para estar a su nivel. Los edificios de los últimos años no solo fueron fieles a ellos, sino que en muchos casos significaron una evolución ulterior de unas propuestas que en aquel momento fueron expuestas de forma muy positiva.

Por fortuna, estos ideales son hoy más comunes. Anteriormente, las siluetas de nuestra arquitectura doméstica eran fabulosas monstruosidades, torturadas por unos elementos que perturbaban las deformes superficies de los tejados, en los que las atenuadas chimeneas, al igual que dedos larguiruchos, amenazaban el cielo. Los interiores, siempre altos, parecían tallados en el seno de unos compartimentos iguales que cajas –cuantas más cajas, más refinada era la casa–, y la “arquitectura” consistía básicamente en cicatrizar las aristas de una curiosa colección de huecos que había que recortar en los muros para obtener luz y aire, y para permitir que el ocupante entrara y saliera. Estos interiores acababan siempre sacrificados en el encuentro y el corte del antiguo zócalo con una estancia rinconera de dudoso origen, y finalmente quedaban suavizados con horribles cursilerías.

[...]



Con la esperanza de que algún día América podrá vivir su propia vida en sus propios edificios y a su manera, es decir, que podremos sacar el máximo provecho de lo que tenemos en favor de lo que América es realmente o puede llegar a ser, he intentado establecer en este trabajo una relación armoniosa entre las plantas y los alzados de estos edificios, considerando las primeras como la solución, y los segundos como la expresión de las condiciones de un problema en el que el proyecto es un todo. He intentado constituir una integridad orgánica de la que partir, estableciendo las bases para el posterior resultado de una expresión gramatical elocuente, y elaborar, del modo más exacto posible, un conjunto coherente. [...]

No creo que vayamos a tener nunca más la uniformidad del tipo que ha caracterizado a los llamados grandes “estilos”. Las condiciones han cambiado, nuestro ideal es la democracia, la más alta expresión del individuo como unidad no discordante con relación a un conjunto armónico. El nivel de la inteligencia humana crece a un ritmo constante, y si confiamos en que la unidad individual va a aumentar cada vez más, tendremos una arquitectura con una variedad más rica en unidades que la que nunca antes se haya construido. Ahora bien, las formas deben surgir de nuestras condiciones una vez transformadas, deben ser formas verdaderas, de lo contrario lo mejor que podrá ofrecer la tradición será tan solo una descomunal farsa desprovista de una trascendencia fundamental o de un valor espiritual.

En los inicios los intentos fueron muchos y, vistos desde la distancia, un poco pintorescos. Los obreros son poco aficionados a pensar, sobre todo si ello implica un riesgo financiero, y perturbar sus procesos mentales o técnicos establecidos corre a cuenta y riesgo de uno. Hacer algo de forma poco común, incluso si es más simple o mejor, complica de inmediato la situación. En aquella época, y en cualquier dominio industrial, las cosas sencillas no estaban al alcance de la mano en ningún lugar. Una pieza de madera sin molduras era considerada como una anomalía; un listón de madera liso en lugar de un balaustre torneado era considerado como una burla; la omisión de los “enrejados” comerciales era un crimen, y las telas lisas para los cortinajes o los tapizados no se encontraban en ningún comercio. [...]

La relación del arquitecto con el movimiento industrial y económico de su tiempo, desde el punto de vista de las bellas artes, es todavía una cuestión tan lamentablemente dislocada que nadie es capaz de conciliarlo fácilmente. Todos estamos de acuerdo en que algo ha ido mal y, a menos que el arquitecto sea un puro magnate industrial que reduzca su arte a una filosofía de ropa de segunda mano y venda prendas mal ajustadas o remendadas con aplomo comercial y distinción social, no puede tener ningún éxito sobre las bases actuales, establecidas por la práctica corriente. Por lo tanto, además de haberse creado una situación ya de por sí complicada, se presentaban a los clientes más atrevidos unos honorarios inevitablemente incrementados. Y algunos de ellos sí se atrevieron, como demuestran las ilustraciones.

En aquella época, y todavía hoy, la batalla consistía en hacer “buena arquitectura”, “un buen negocio”. Tal vez es significativo que, al principio, fuera muy difícil obtener un préstamo a cualquier plazo para construir una de esas casas, mientras que ahora resulta fácil conseguir uno mejor que para las casas normales. Hasta dónde ha acompañado el éxito a esta ambición, esto solo pueden atestiguarlo los propietarios de estas construcciones. Sus sufrimientos fueron muchos, pero creo que cada uno de ellos siente que tiene una casa en consonancia con su dinero, al igual que cualquiera de sus vecinos y, además, con un añadido en su hogar intrínsecamente valioso, que no pasará de moda en toda la vida, y que contribuirá sin interrupción a su satisfacción y a su dignidad como individuo. [...]



Con la gramática establecida hasta aquel momento se llegó a una expresión pura y simple, incluso con un aspecto clásico—por recurrir a esta palabra tan empleada, en su mejor sentido—, es decir, insinuando de forma natural cierta racionalidad pura de la forma, y una silueta solemne.

He observado que la naturaleza suele perfeccionar sus formas, y que la individualidad del atributo pocas veces se sacrifica, es decir, en pocas ocasiones se ve deformado o mutilado por las partes cooperantes; pocas veces dice una cosa y al mismo tiempo se desdice de ella. La naturaleza no toleraría el procedimiento “clásico” consistente en establecer un “orden”, por ejemplo una columnata, y luego construir muros entre las columnas reduciéndolas a pilastras, y a continuación recortar las aberturas y añadir cornisas rodeadas de más pilastras, con el resultado de que cada una de las formas se ve ultrajada, y el conjunto acaba siendo una mutilación abominable, como lo son la mayoría de los edificios del Renacimiento, donde las formas han quedado atrofiadas y el estilo corroe al propio estilo.

Incluso cuando trazamos las plantas de los edificios más insignificantes, trabajamos con una mínima ley y un mínimo orden axial, y con unos espaciados ordenados sobre la base de un determinado sistema de unidades estructurales, firmemente establecidas por cada estructura, de acuerdo con su esquema constructivo y su proporción estética, como un recurso para simplificar las dificultades técnicas de la ejecución. Aunque la simetría puede no ser evidente, el equilibrio casi siempre se mantiene. La planta es como una norma, mucho más articulada que los productos *Beaux-Arts*. La individualidad de las distintas funciones, de las distintas características, se desarrolla con mayor intensidad: todas las formas son completas en sí mismas, y a menudo, desde dentro y desde fuera, hacen las veces de atributos decorativos de todo el conjunto. [...]

Para el arquitecto, la música puede ser una afable compañera cuyos consejos, preceptos y pautas están incluso a su disposición, y a partir de los cuales no debe temer dibujar. Hoy en día, sin embargo, la literatura condena a todas las artes, al tiempo que los artistas intentan hacer literatura incluso con la música. Normalmente lo hacen con la pintura y con la escultura, y lo harían sin duda con la arquitectura si el arte no estuviera, además, moribundo. Ahora bien, de ese modo el alma del objeto muere, y lo que obtenemos ya no es arte, sino algo muy alejado de él, algo por lo que el auténtico artista no puede sentir afecto ni respeto. [...]

En cuanto al futuro, la obra evolucionará hasta llegar a lo más simple, y será más expresiva con menos líneas y menos formas; será más articulada con menos esfuerzo, será más plástica, más fluida, aunque más coherente y más orgánica; evolucionará no solo para encajar más ajustadamente con los métodos y los procesos a los que hay que recurrir para producirla sino que, además, deberá tomar de ellos todo lo que ofrezca una garantía, e idealizarlo con el trazo más limpio y vigoroso que podamos imaginar. A medida que la comprensión y la apreciación de la vida vaya madurando y se vuelva más profunda, las obras preverán e idealizarán el carácter del individuo, formado para ser útil de forma más íntima, sin que importe lo económico que sea finalmente el resultado; deberá ser tan modestamente pura y edificante en su ambiente como lo son los árboles y las flores, con sus formas perfectamente acabadas: solo así la arquitectura podrá ser merecedora de su elevada categoría entre las bellas artes, y solo así el arquitecto podrá cumplir con la obligación que asume ante el público, una obligación impuesta por la naturaleza misma de su profesión.



Viena en California: Rudolf Schindler, Richard Neutra

Palabras clave: abstracción, *International Style*, maquinismo *versus* organicismo, tecnología, *balloon frame*, *standard* americano.

Schindler y Neutra, embebidos –por nacimiento y educación– del clima de la *finis Austriae*, llegan a Estados Unidos en 1914 y 1923 respectivamente, manifestando en seguida la voluntad de emprender una productiva mediación entre estas dos culturas. Schindler, desde sus primeras obras, mostrará una clara propensión hacia el mundo de la naturaleza y de las tradiciones indígenas –como se evidencia en el proyecto del *Pueblo Ribera Courts* (La Jolla, California 1923-1925)–, aspirando, pues, a una catártica liberación humana en el tiempo de la mecanización.

En la conocida *Lovell Beach House* (Newport Beach, 1923-1926) destaca la creación de un espacio dinámico en el que el recurso a las diferentes tecnologías lleva a una máxima abstracción lingüística, mientras que se privilegian las vistas hacia el mar y la naturaleza circundante con el objetivo de crear un ambiente de vida *saludable*.

Contra el maquinismo internacional, Schindler apostará por la idea de organicismo, subrayando la oposición esencial entre los conceptos proyectuales de espacio, orden y proporción, por un lado, y la denostada estética maquinista, por el otro. Su ideología arquitectónica, vinculada a la vivienda unifamiliar y a la relación con el paisaje, se remite a Wright (con quien colabora, tal y como sucederá a Neutra), al mismo tiempo que sus investigaciones sobre el espacio explicitan la herencia del loosiano *Raumplan*. Sus edificios se caracterizan de esa manera por una formalización antigravitacional y fuertemente dinámica, expresada principalmente por la sección.

Al llegar a Estados Unidos, Neutra trabaja en el estudio de Holabird & Roche, familiarizándose con la técnica del *balloon frame* y adquiriendo una gran capacidad de relación con el mundo productivo.

Este autor, con sus obras a menudo espectaculares, intenta conciliar los valores de la arquitectura moderna con los recursos tecnológicos americanos, convirtiendo sus villas en la iconografía modélica de una sociedad del bienestar, con un cariz *hollywoodiano*.

A través de las ciencias que indagan la realidad humana, se trata –según Neutra– de averiguar los ámbitos más avanzados de una efectiva compatibilidad entre el mundo construido y el natural, tendiendo a la proyectación de casas que satisfagan necesidades no solo funcionales, sino también psicológicas.

En su elaboración ideal de una *Rush City Reformed* (1926-35), Neutra propone un rígido sistema reticular de infraestructuras que entra a formar parte de una malla geométrica inflexible que evoca los planes urbanísticos de Le Corbusier e Hilberseimer de la década de 1920, o las visiones futuristas de Sant’Elia, sin poseer, no obstante, ninguna virtualidad reformadora.



En efecto, se muestra una cierta confianza hacia una plausible transformación de los centros metropolitanos, prefigurando una ciudad mejor, capaz de elevar los estándares de vida, según una visión optimista de la nueva frontera americana.

Bibliografía

- Drexler, A.; Hines, Th.S., *L'Arquitectura de Richard Neutra*, La Caixa de Pensions, Barcelona, 1983.
- Hines, Th.S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, Oxford University Press, Nueva York, 1982.
- Lamprecht, B., *Richard Neutra (1892-1970). La conformación del entorno*, Taschen, Köln, 2004.
- Lavin, S., *Form follows Libido. Architecture and Richard Neutra in a Psychoanalytic Culture*, The MIT Press, Cambridge, Londres, 2004.
- March, L.; Sheine, J., *RM Schindler. Composition and Construction*, Academy Editions, Londres, 1995.
- McCoy, E., *Vienna to Los Angeles. Two journeys*, Art + Architecture Press, Santa Mónica, California, 1979.
- Neutra, R., *Amerika. Die Stilbildung des neuen Bauens in den vereinigten Staaten*, Viena, 1929.
- Sarnitz, A., *R.M. Schindler Architect 1887-1953. A Pupil of Otto Wagner between International Style and Space Architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1988.
- Sheine, J., *R.M. Schindler*, Phaidon, Londres, 2001.
- Vela Castillo, J., *Richard Neutra. Un lugar para el orden. Un estudio sobre la arquitectura natural*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.

Rudolph Michael Schindler, MODERN ARCHITECTURE. A PROGRAM, 1912

En: "Arquitectura Moderna. Un programa". En: Pizza, A.; Pla, M., *Chicago - Nueva York*, traducción de Marta Rojals, Abada editores, Madrid, 2012, p. 400-402.

I

La cueva fue la morada original.
 La primera casa fue un cúmulo hueco de tierra.
 Construir suponía reunir y apilar materiales
 rodeando cámaras vacías para crear espacios aireados.

Esta concepción explica toda creación arquitectónica
 desde el principio de los tiempos hasta el siglo veinte.
 La idea del esfuerzo arquitectónico era alcanzar
 la conquista formal del material en masa.



El único concepto era el material en masa plásticamente conformado.
La bóveda no era un concepto espacial, sino una
formación material que sostenía la masa en suspensión.
Con la decoración se intentó dar forma a la masa
más que al ambiente.

El problema ha sido resuelto y está agotado.

Ya no tenemos materiales en masa plásticamente conformados.
El arquitecto moderno concibe el espacio
y le da forma con losas que hacen de muros y techos.
El único concepto es el espacio y su organización.

Desprovisto del material en masa, el espacio interior negativo
se manifiesta de forma positiva en el exterior de la casa.
Así, la “casa-caja” ha surgido como
la forma primitiva de esta nueva línea de desarrollo.

Ha nacido un nuevo problema,
y la idea de función, como siempre, custodia su nacimiento.

II

La primera casa era un refugio para el hombre.
La sensación de seguridad aumentaba con cada
demostración de la estabilidad de la casa.
Así, el medio de expresión más efectivo del arquitecto
era la construcción del edificio.
Hasta el siglo veinte, todos los estilos arquitectónicos
fueron “constructivos”.

El esfuerzo por simbolizar la función constructiva
del material en masa sugería la idea para la forma.
El paso final de esta evolución fue
el esqueleto de acero concebido artísticamente;
en una estructura la forma ya no simboliza
el juego constructivo de las fuerzas;
la construcción en sí misma se convierte en forma.

Con la construcción de hormigón, el siglo veinte
dio el primer paso para ignorar formalmente la construcción.

El problema constructivo ha sido reducido a una ecuación matemática.
Las ecuaciones estructurales requeridas por las ordenanzas municipales
hacen que sea innecesaria una garantía de estabilidad formal.
La construcción ha perdido su interés.

El hombre moderno ya no presta atención a la construcción:
los pilares de hormigón, las vigas, la masa del muro,
puesto que ya no hay ni columna ni arquitrabe,
ni zócalo, ni cornisa de coronación.



Él ve la libertad del voladizo, la transparencia de la luz,
las superficies de las grandes paredes divisorias que forman los espacios.
El intento del artista de la vivienda para hacer de la forma
un símbolo de la construcción, o para dotar a la construcción
de una forma artísticamente expresiva, está agotado.

Ya no hay más estilos constructivos.

El instinto del arquitecto “para edificar constructivamente”
se ha convertido en un eslogan vacío en una era que quiere estimular
a sus artistas con una exhortación extrañamente necesaria: construye con todos
los recursos mentales y técnicos que te ofrece tu cultura.

III

La monumentalidad es la huella del poder.
El primer gobernante fue el tirano.
Su poder sobre las masas humanas se expresaba
en la conquista física de las fuerzas estáticas.
Los símbolos de poder de la cultura y la percepción primitivas
se limitaron a superar las dos fuerzas más simples:
la gravedad y la cohesión.

El efecto monumental creció proporcionalmente
a los “trabajos de desplazamiento de la materia” realizados.
El hombre agacha la cabeza ante el peso de la tierra.
Hoy, un poder distinto del hombre
reclama su monumento.
El poder creativo de la mente
ha destruido el poder del tirano.

El hombre ha encontrado un símbolo más maduro
para la conquista de las fuerzas físicas: la máquina.

La conquista matemática de la estática hace que la
expresión formal y artística de la estructura deje de tener sentido.

La nueva monumentalidad del espacio presagiará
el poder ilimitado de la mente humana.

El hombre tiembla ante la expansión
del universo.

IV

Para el hombre, el valor de la cueva reside en su
reclusión y su aislamiento, en la sensación
de seguridad que daba al ocupante.

La ciudad medieval ofrecía como principio constructivo



la misma sensación de seguridad: aglutinaba el mayor número de defensores en la mínima circunferencia.

El campesino solo se siente cómodo en una cabaña que cubra sus necesidades de protección ante los elementos, con el mayor contraste posible con el mundo exterior, en unos espacios cuyos elementos formales pueden evocar el recuerdo de la sensación de seguridad.

La vivienda moderna no debería expresar un estilo o una personalidad; debería proporcionar un entorno tranquilo al ocupante. No debería aullar nunca más como un eterno gramófono durante cada minuto del arquitecto y del ocupante. La mayoría cree que debería ser silenciosa, “cómoda” y “acogedora”.

El hombre civilizado ha evolucionado desde el temor a los elementos hasta su dominio. Su hogar ha dejado de ser un tímido refugio; su poder le ha permitido regresar a la naturaleza. Las palabras “cómodo” y “acogedor” tienen ahora otro significado.

La comodidad de la vivienda ya no reside en su desarrollo formal, sino en la posibilidad de controlar, dentro de sus límites, la luz, el aire y la temperatura.



La tradición americana en la obra de Lewis Mumford

Palabras clave: urbanismo, células comunitarias, arquitectura y naturaleza, crítica moral, cultura “suburbana”.

Mumford reelabora, adaptándolo a la *tradición* americana, el acervo del pensamiento urbanístico anglosajón del siglo XIX.

Como autor caracterizado por una fuerte vena utópica, se propone el hallazgo de una armónica coexistencia en el ambiente de vida mediante la identificación de unas células comunitarias autosuficientes dentro del aglomerado urbano “ideal”.

Inmerso en un sustancial pesimismo sobre el estado actual de la sociedad, Mumford pretende reactivar la presencia taumatúrgica de algunos valores que puedan neutralizar semejante degradación.

En primer lugar, la ligazón telúrica entre el ciudadano americano y la naturaleza, ya con frecuencia declamada por Thoreau, Emerson, Whitman, Wright, Olmsted..., acompañada por la exaltación de figuras originarias del panorama americano como el pionero, el héroe inadaptado en la gran ciudad, la naturaleza como maestra de vida, el rechazo de un consciente compromiso político.

La negación de la concentración urbana tiene como respuesta la difusión de un sistema “regional” que interrelacione lo natural –el campo– con lo artificial –la ciudad. Solo en un ambiente armónico y equilibrado los actuales individuos masificados podrán recuperar los valores de su originaria cultura humanística.

La máquina debe ser sublimada, en sus caracteres perversos y alienantes, por el nexo con una tradición activa y regeneradora frente al actual empobrecimiento ambiental.

En el general decaimiento de los valores cualitativos, Mumford trata de trazar un itinerario de positividad, aspirando a aquella *moralidad* condenada sin remisión en la metrópolis y que revive, a pesar de todo, en episodios puntuales de la historia americana, manifestándose, por ejemplo, en la arquitectura “suburbana” de Wright, donde parece renacer el mito de la auténtica cultura indígena y de su connatural comunión con la tierra.

Bibliografía

Dal Co, F., “La forza della tradizione”, en Mumford, L., *Architettura e cultura in América*, Marsilio, Venecia, 1977.

Hugues, Th.P.; Hugues, A.C., *Lewis Mumford: public intellectual*, Oxford University Press, Nueva York, 1990.

Luccarelli, M., *Lewis Mumford and the ecological region: the politics of planning*, Guilford Press, Nueva York -Londres, 1995.



Mumford, L., *The brown decades* (1931) (trad. it.: *Architettura e cultura in América*, Marsilio, Venecia, 1977).

Mumford, L., *The Culture of the Cities* (1938) (trad. cast.: *La cultura de las ciudades*, Emecé ed., Buenos Aires, 1945).

Stunkel, K.R., *Understanding Lewis Mumford. A Guide for the Perplexed*, Lewiston, Nueva York, 2004.

Ventura, F. (a cura di) *Alle radici della città contemporanea. Il pensiero di Lewis Mumford*, CittàStudi Ed., Milán, 1997.

Wojtowicz, R., *Lewis Mumford & American Modernism. Eutopian Themes for Architecture and Urban Planning*, Cambridge University Press, 1996.

Lewis Mumford, THE AGE OF THE MACHINE, 1924

En: “La era de la máquina”. En: Pizza, A.; Pla, M., *Chicago - Nueva York*, traducción de Marta Rojals, Abada editores, Madrid, 2012, p. 408-411.

III. Volviendo a la arquitectura: otro efecto del proceso de la máquina en la economía interna del edificio moderno es que se presta a una rápida producción y a un veloz movimiento de ventas. Mr. Bassett Jones lo ha explicado muy bien en un artículo publicado en *The American Architect*, que podría ser un himno de alabanza a la máquina o una fría exhibición de sus defectos, según la posición que se tome. Mr. Jones escribe:

A medida que el edificio adquiere cada vez más características de la máquina, al mismo tiempo su diseño, su construcción y su operación se rigen por las mismas reglas que gobiernan... una locomotora. Nuestros abuelos construyeron para las generaciones posteriores. La velocidad del desarrollo era lenta, y un edificio que debía satisfacer las exigencias de un siglo tenía necesariamente una naturaleza sustancial. Pero nosotros, en una sola generación, lo mejor que podemos hacer con todos los datos y facilidades que tenemos a nuestra disposición quedará desactualizado casi antes de que muestre signos de un uso apreciable. Por este motivo, un edificio construido hoy será superado mañana. Me acuerdo muy bien del fallecido Douglas Robinson, quien esbozó una ubicación y una propiedad que serían mejoradas por la construcción de un edificio unos veinte años atrás, y finalizaba sus instrucciones con la condición de que debía ser ¡“la cosa más barata que se mantendría junta durante quince años”! Cuando los costes de la amortización tienen que basarse en un período tan corto como este, y con unos impuestos sobre la tierra que aumentan constantemente, se hace evidente que la construcción deberá basarse en una valoración de un pie cúbico que prohíba el uso de cualquier material y o de cualquier método excepto el más barato... Incluso el coste de mantener inactivo el capital requerido durante el período de producción tiene sus efectos, acelerando la producción hasta el extremo de que cada parte del edificio que, debido a la ingenuidad de los hombres, podría ser realizada por la máquina, deberá ser realizada de ese modo.

Puesto que las características que gobiernan la construcción de los edificios modernos están condicionadas por unos cánones de mecanismo externos, el propósito y la adaptación a las necesidades juega un pequeño papel en el diseño, y los elementos estéticos en sí mismos intervienen básicamente de forma accidental. El plano del edificio moderno no es fundamental para su tratamiento. Es una consecuencia automática de los métodos y materiales utilizados. El rascacielos es inevitablemente un panal de cubículos recubierto



con un material a prueba de fuego. Al igual que una concepción mecánica, es fácilmente convertible: las plantas tienen una altura uniforme y las ventanas tienen un espaciado uniforme y, sin grandes dificultades, el hotel puede convertirse en un edificio de oficinas, y el edificio de oficinas en un loft. Y yo espero ver algún día como las plantas de las torres se convierten en apartamentos. De hecho, esta conversación ha tenido lugar a pequeña escala. Cuando surge la necesidad de abarcar un gran espacio sin el uso de pilares, como en un teatro o un auditorio, el acero estructural ha dado al arquitecto una gran libertad. En estos espacios ha aprendido a utilizar bien su material, puesto que en esta situación el acero puede realizar, económica y estéticamente, lo que la albañilería solo podría hacer con un coste indecoroso, o bien no podría hacerlo.

Sin embargo, lo que resulta dudoso en algunos de nuestros edificios no es el empleo de ciertos materiales, sino la aplicación de una única fórmula para todos los problemas. En el desnudo esqueleto mecánico del rascacielos moderno hay poco espacio para la modulación y el detalle arquitectónico. El desarrollo del rascacielos ha tendido hacia la pura forma mecánica. Nuestros primeros edificios en altura fueron diseñados, en su mayoría, por hombres que pensaban en términos de formas arquitectónicas establecidas: el Monadnock Building, en Chicago, de Burnham & Root, que ha ejercido una poderosa influencia sobre la nueva escuela de arquitectos alemanes, es casi una excepción aislada, y lo bastante significativa. ¡No utiliza una estructura de acero! Los arquitectos académicos comparaban el rascacielos con una columna, con su base, su fuste y su capitel, y se proponían suavizar su lisa superficie con un elaborado moldeado, como el del viejo Flatiron Building. Posteriormente el rascacielos fue tratado como una torre, y sus líneas verticales fueron acentuadas mediante unas columnas que simulaban los acrobáticos saltos de la construcción en piedra. La Woolworth Tower y la Bush Tower fueron diseñadas según esta moda y, a pesar de sus numerosos defectos en los detalles, han permanecido, junto con el nuevo Shelton Hotel de Nueva York, entre los ejemplos más satisfactorios de rascacielos.

Ni las columnas ni los contrafuertes tienen nada que ver con la construcción interna del rascacielos. Ambas formas son “falsas” o “aplicadas”. Si tomamos el precedente de la vieja escuela de Chicago, los edificios de la era de la máquina han aceptado la lógica del cubo recubierto, y los únicos gestos que quedan de la arquitectura tradicional son los ornamentos, superpuestos a las plantas más altas y a las más bajas. La mayoría de edificios que no siguen esta lógica acentúan la escasa y torpe creatividad de sus diseñadores. El nuevo Standard Building de Nueva York, con sus órdenes verticales, muestra una interesante silueta desde el otro lado del puerto casi desprovista de intencionalidad, pero de cerca no podrá resistir a las críticas.

Lo mejor que hace un ornamentador como Mr. Louis Sullivan tal vez sea trabajar en contra de los planos lisos del edificio moderno. Pero un tipo distinto de imaginación, una imaginación como la de los constructores Norman, no tiene ningún poder en relación con este problema, o bien se vuelve brutal. Si la construcción moderna se ha convertido en ingeniería, la arquitectura moderna mantiene un precario punto de apoyo en el ornamento o, por decirlo más claramente, en la escenografía. Ciertamente, ¿qué es el desnudo espacio interior de una oficina moderna o de un edificio de apartamentos, sino un escenario, esperando un cambio de escenografía y una nueva puesta en obra? Esto es debido a esta similitud con la escenografía. En mi opinión, la decoración interior moderna ha aceptado con gran audacia los valores y los efectos del diseño escenográfico. Un crítico de un periódico se refirió a Mr. Norman Bel Geddes por haber recubierto el interior del Century Theater como una catedral. Del mismo modo, el interior de un moderno rascacielos está recubierto como una fábrica, una oficina o una casa.

No por casualidad, casi todos los detalles de un edificio mecanizado siguen un patrón fijo y mantienen un estudiado anonimato. A excepción de los breves pasos de entrada, el arquitecto original no interviene en su desarrollo interior. Si el propio arquitecto está



paralizado en buena medida por su problema, ¿qué deberíamos decir de los artesanos, o de los supervivientes trabajadores manuales que todavía contribuyen, con su cuota de esfuerzo, a la colocación de ladrillos y piedras, a la unión de tuberías, al enyesado de los cielos rasos? Para ellos se han agotado la mayoría de las oportunidades para el ejercicio de una inteligencia cualificada, por no hablar del arte. Podrían hacer también cajas de cartón, o sartenes, con todo el sello personal que pueden dar a su trabajo. Obligados a seguir el diseño del arquitecto, del mismo modo que el impresor se supone que debería seguir las palabras del autor, no es ningún milagro que se comporten del mismo modo que los pobres esclavos trabajadores de la Exposición de Chicago, quienes dejaron desnudas, o a medio ornamentar, unas columnas que los arquitectos no se molestaron en repetir íntegramente por sus prisas en terminar sus diseños. ¿Es también un milagro que los últimos vestigios de valores corporativos hayan desaparecido, que las políticas de la industria, las negociaciones por unos salarios mejores y menos horas de trabajo, les preocupen más que el control sobre su trabajo, o el honor y la veracidad de su artesanía? ¿Qué tipo de trabajo se puede realizar en “el más barato de los edificios, que resistirá quince años”?

IV. La principal justificación de nuestros logros en arquitectura mecánica ha sido esgrimida por quienes creen que han sentado las bases de un nuevo estilo. Por desgracia, los entusiastas que han puesto por sí mismos los logros estéticos de la arquitectura mecánica dentro de un nicho, y que, con gran serenidad, han hecho caso omiso de todos sus fallos, fracasos e ineficiencias, han centrado sobre todo su atención en su rasgo más débil: el rascacielos. No puedo apoyar la idea de que han dirigido su mirada hacia el lugar equivocado. Las razones económicas y sociales que nos llevan a considerar el rascacielos como algo indeseable ya han sido brevemente mencionadas. Si requerían más confirmaciones, la experiencia de una semana en las miserias del tráfico rápido es tal vez suficiente. Quedaría por señalar que las razones estéticas tienen el mismo valor.

Todos los elogios actuales de los rascacielos se reducen al hecho de que los edificios más recientes han dejado de ser tan malos como sus prototipos. Lo aceptamos. El inseguro debate sobre el ornamento, que antes había agitado la fachada entera, ahora ha quedado reducido a un gesto concentrado en las ordenanzas de zonificación establecidas, y muchas grandes ciudades americanas han transformado el rascacielos más antiguo, demasiado pesado en la parte de arriba, en una torre o una pirámide. Esto ya es algo, y representa un adelanto. Queda al margen de cualquier discusión. En Nueva York basta con comparar el Fisk Tire Building con el United States Tire Building, que representan, respectivamente, el último y el primer trabajo del mismo arquitecto, para darse cuenta del provecho que puede sacarse de un imperativo legal. Sin embargo, un gran arquitecto debe ser visto, sentido y vivido interiormente. Con este criterio, la mayoría de nuestros pretenciosos edificios son bastante patéticos.

Por ejemplo, cuando nos acercamos a la isla de Manhattan desde el ferri de Staten Island o desde el puente de Brooklyn, las grandes torres que hay en el extremo de la isla parecen a veces las estalagmitas mágicas de una gruta abierta. Y desde algún ocasional y privilegiado punto de la vigésima planta de algún edificio de oficinas es posible reproducir de vez en cuando esta impresión. Ahora bien, ¿hace falta señalar que podemos contar con nuestros propios dedos el número de edificios de Nueva York o de Chicago a los que podemos acercarnos desde la calle de forma similar? Para los millones de personas que llenan las aceras y van en metro de un lado para otro, el rascacielos, como edificio en altura que se eleva hacia las nubes, no existe. Sus valores estéticos están en la entrada, en el ascensor y en la fachada marcada por las ventanas, y si ha habido algún florecimiento de un nuevo estilo en estos sitios, no he sido capaz de descubrirlo.



Lo que nuestros críticos han aprendido a admirar en nuestros grandes edificios son sus fotografías, y esta es otra historia. En un artículo dedicado ante todo a elogiar el rascacielos, publicado en la revista *The Arts*, la mayoría de las fotografías fueron tomadas desde un punto de vista al que el hombre de la calle nunca llega. Dicho brevemente, ¡no es una arquitectura para hombres, sino para ángeles y aviadores!

Si los edificios han sido concebidos para ser experimentados directamente y no a través de la experiencia indirecta de la fotografía, los rascacielos no cumplen estos fines. Una ciudad construida para que los edificios altos pudiesen ser alcanzados y apreciados tendría avenidas diez veces más anchas que las actuales. Y una ciudad tan generosamente planificada no necesitaría este tipo de edificios, cuyo único propósito económico es obtener el máximo monopolio y la máxima congestión. Para acomodar a los trabajadores de las oficinas del centro de negocios de Chicago, por ejemplo, si un mínimo de veinte plantas fuera el límite, las calles deberían tener 241 pies de anchura, de acuerdo con los cálculos de Mr. Raymond Unwin publicados en el *Journal of the American Institute of Architecture*.

No hace falta darle muchas vueltas al modo como estas obstinadas masas abrumadoras le quitan a la gente pequeña que anda por sus espacios sobrantes cualquier apariencia de dignidad humana. Tal vez sea inevitable que uno de los mayores logros mecánicos de una civilización completamente deshumanizada alcance, sin duda inconscientemente, este mismísimo propósito. Basta con señalar que las virtudes del rascacielos son en su mayoría ejercicios de técnica. Tienen muy poco que ver con la capacidad humana de ver, de sentir y de vivir, o con la noble finalidad arquitectónica de construir edificios que estimulen y eleven dicha capacidad.

Un edificio que no podemos ver fácilmente, un edificio que reduce el transeúnte a una mera partícula de polvo, arremolinado y elevado por las corrientes de tráfico, un edificio que no posee una elegancia complaciente o una perfección en su equipamiento interior, aparte de su excelente cuarto de baño, ¿en qué sentido un edificio como este podría ser una gran obra arquitectónica, o de qué modo el mero procedimiento de su construcción podría crear un gran estilo? Podríamos afirmar también, como lo hace Robert Dale Owen, que el gótico llamativo de la Smithsonian Institution representó un regreso a la arquitectura orgánica. Debemos tener en cuenta que serían necesarios unos dolorosos esfuerzos en la decoración interior para que el apartamento del rascacielos pudiese recuperar el desteñido perfume del hogar. Ciertamente, no hace falta una mirada muy aguda para darse cuenta de que en poco tiempo volveremos otra vez a los interiores del período otomano o a cosas por el estilo, con el fin de reimplantar un hogareño sentido del confort y una tranquilidad estética a la visceral estructura del moderno apartamento a prueba de incendios. Lo que distingue principalmente el moderno trabajo americano en este apartamento de aquellos apartamentos con tan mala fama de los años ochenta es que los arquitectos de entonces eran conscientes de su vacío e intentaron esconderlo con fervor, mientras que los arquitectos modernos no respetan el vacío como un serio error, y son partidarios de alardear de él.

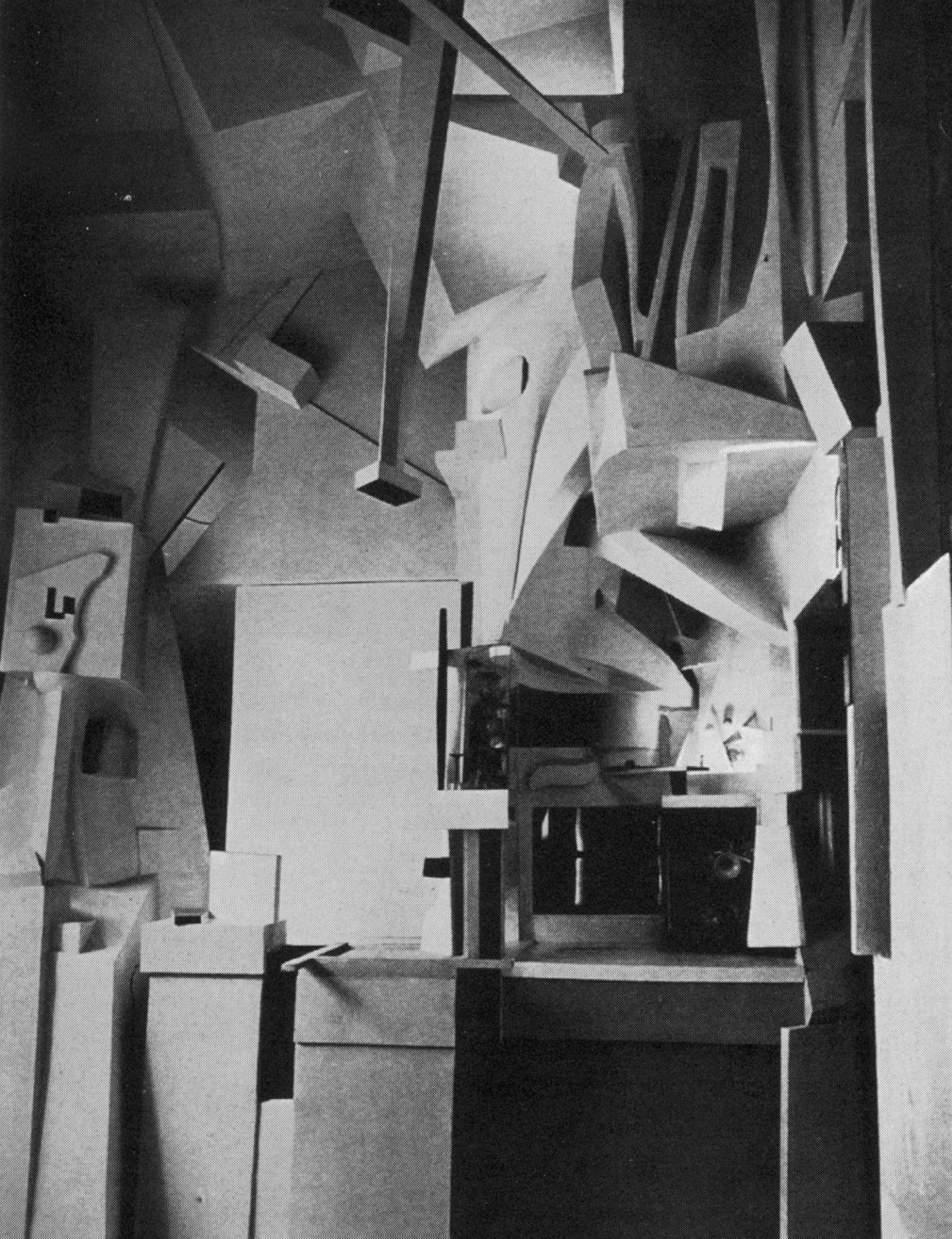
Por supuesto, existe un motivo por el que estos modernos coliseos expresan nuestra civilización. De todos modos, sería una noción romántica creer que este hecho es importante o bello. Nuestros barrios bajos también expresan nuestra civilización, y nuestros montones de basura dicen sermones que nuestras piedras disimulan. La única expresión que realmente interesa a la arquitectura es aquella que contribuye de forma positiva y directa a la calidad de vida. Por ello hay tanta belleza por metro cuadrado en un viejo pueblo de Nueva Inglaterra, y tan poca, más allá del mero pintoresquismo, en las metrópolis modernas. Un edificio puede permanecer en pie o caerse, incluso como pura obra de arte, en función de su correcta relación con la ciudad que tiene a su alrededor. Sin un sentido de la escala —y el rascacielos ha destruido nuestro sentido de la escala—, el efecto de cualquier edificio aislado queda anulado.



LAS VANGUARDIAS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL FUTURO



Movimientos artísticos y
realidad metropolitana



Para nosotros el cuadro es la vida misma, intuida en sus transformaciones dentro del objeto y no fuera. (...) Nosotros nos identificamos con la cosa. (...) Conociendo el objeto desde dentro, o sea viviéndolo, nosotros le otorgaremos su expansión, su fuerza, su manifestarse, que crearán simultáneamente su propia relación con el ambiente.

Umberto Boccioni

Aquellos que están con nosotros conservan su libertad. Nosotros no comulgamos con teoría alguna. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales (...). Yo destruyo los compartimientos del cerebro y los de la organización social (...). Yo odio la banal objetividad y la armonía, la ciencia que lo halla todo en orden (...). Yo estoy contra los sistemas: el único sistema todavía aceptable es el de no tener sistemas... La lógica es siempre falsa... La moral atrofia como todos los flagelos de la inteligencia (...). Todo hombre debe gritar. Existe un gran trabajo destructivo, negativo por cumplir. Barrer y despejar.

Tristan Tzara



Movimientos artísticos y realidad metropolitana

La crítica cubista de la realidad

Palabras clave: espacio y tiempo, simultaneismo, volumen y estructura, *papier collé*, *collage*, máquina.

La arquitectura del objeto se extiende en el espacio y en el tiempo reafirmando, frente al tradicional carácter estático de la imagen, la estructura formativa de planos y líneas.

A partir de la herencia de Cézanne, los cubistas reivindican la realidad propia de la pintura como modo de interpretación de lo cotidiano, declarando su absoluto alejamiento de la búsqueda de una *verdad* trascendente.

El análisis, el estudio, la comprensión intelectual aparecen como funciones primordiales; estamos en un mundo definitivamente ajeno al mimetismo de lo real, e integralmente recreado a través de abstractas operaciones mentales.

Por más que tales consideraciones sean marcadas por un indudable "subjetivismo", este no deja de ser un subjetivismo intelectual, opuesto al de cariz emotivo o psicológico propio, por ejemplo, de los expresionistas.

La preocupación principal de estos artistas estriba en la construcción de las formas en el espacio: "volumen" y "estructura" representan las cuestiones fundamentales. La reinterpretación de las dimensiones convencionales del objeto se resuelve mediante líneas oblicuas (indicando la profundidad) y curvas (indicando el volumen), que vuelcan directamente sobre la superficie plana del lienzo cualquier desarrollo estereotipado adaptado a lo ilusorio de la perspectiva.



Las sucesivas intervenciones de *otros* materiales sobre el lienzo (*papier collé*, *collage*) no solo abren nuevos caminos de investigación para el arte contemporáneo, sino que invalidan definitivamente la univocidad conceptual de la obra de arte lograda según los métodos e instrumentos legitimados por la tradición.

El “simultaneísmo” de Robert Delaunay desintegra la compacidad de las imágenes mediante una paleta poliédrica de colores, que reproducen estratos, espesores, superposiciones.

El pintor persigue una definición dinámica de las formas, con el fin de expresar fuerzas, energías transpuestas al cuadro desde la propia naturaleza de los objetos representados: de ahí, pues, las múltiples versiones de la Torre Eiffel, que aparece como lugar pictórico en que se explicitan *simultáneamente* los contrastes y las disonancias cromáticas, aunque también la irrecomponibilidad y disolución de un contexto urbano moderno.

Este talante se puede constatar, además, en otras composiciones de tema semejante, cuyos ritmos y pulsaciones colorísticas no son más que “metáforas” de experiencias existenciales en la gran ciudad: movimiento, ruido, fragmentación, confusión.

En las obras pictóricas de Fernand Léger, para quien la civilización urbana debe ser asumida como una acuciante segunda naturaleza, reconocemos un notable sesgo “constructivo”, obtenido mediante la composición de formas estandarizadas y el choque de tintes brillantes.

Contrariamente a Delaunay, su iconografía, que recoge temas de la cotidianidad y se regula por un persistente rigor geométrico, privilegia las conformaciones estáticas.

Un tono preferentemente descriptivo, la función activa de la luz y el gigantismo de las figuras privilegian una tendencia hacia lo monumental, a pesar de la deshumanización operante. Esta misma reduce todo lo real a formas mecánicas, presentadas en el cuadro con el mismo esplendor metálico de las piezas de recambio recién forjadas en un taller.

Léger pinta *máquinas* como otros pintan desnudos femeninos o paisajes; sus invenciones maquinistas, omnipresentes, integrando –mediante un obsesivo rediseño– cada objeto de la realidad, se convierten en el medio preferido “para llegar a dar una sensación de fuerza y potencia” a una iconografía que, de esta forma, pertenecerá integralmente al mundo contemporáneo.

Bibliografía

Apollinaire, G., *Les Peintres Cubistes* (1913) (trad. cast.: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, Visor, Madrid, 1994).

Blau, E.; Troy, N.J. (ed.), *Architecture and Cubism*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1997.

Combalia, V. (ed.), *Estudios sobre Picasso*, G. Gili, Barcelona 1981.



Gleizes, A.; Metzinger, J., *Sobre el cubismo* (1912), Colección de Arquitectura, Murcia, 1986.

Harrison, Ch.; Frascina, F.; Perry, G., *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Akal, Madrid, 1998.

Kahnweiler, D.H., *El camino hacia el cubismo*, Quaderns Crema, Barcelona, 1997.

Krauss, R.E., *Los papeles de Picasso*, Gedisa editorial, Barcelona, 1999.

Poggi, Ch., *In Defiance of Painting. Cubism, Futurism and the invention of collage*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1992.

Rubin, W., *Picasso y Braque. La invención del cubismo*, Polígrafa, Barcelona, 1991.

Vallye, A., *Léger, 1910-1930. La visiones della città contemporanea*, Skira, Milano, 2014.

Jean Metzinger, CUBISME ET TRADITION, 1910

En: "Cubismo y tradición". *Escritos de Arte y Vanguardia, 1900-1945*, edición a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 71.

En la actualidad, gracias a algunos pintores, la pintura aparece desnuda y pura.

Unidos por una disciplina ejemplar, estos pintores no obedecen ninguna orden, no son esclavos de ninguna fórmula. Su disciplina se basa en el común objetivo de no quebrantar jamás las leyes fundamentales del arte.

Porque emplean las formas más simples, más completas, más lógicas, se ha hecho de ellos "los cubistas". Porque de estas formas tratan de extraer nuevos signos plásticos, se les acusa de romper con la tradición. ¿Cómo romperían con la tradición, serie ininterrumpida de innovaciones, aquellos que, al innovar, no hacen sino continuarla? ¿Acaso se ignora que el artista tiene como misión esencial la de imprimir en el espíritu del prójimo sus propias concepciones? [...]. Los que conocemos por cubistas tratan de imitar a los maestros, esforzándose por configurar tipos nuevos (vinculo a la palabra nuevo la idea de diferencia y dejo a un lado las ideas de seguridad y de progreso). Se han liberado ya del prejuicio que obligaba al pintor a mantenerse inmóvil a una distancia determinada ante el objeto y fijar solo en el lienzo una fotografía retínica, más o menos modificada por el "sentimiento personal". Se han permitido girar en torno al objeto para darle, bajo el control de la inteligencia, una representación concreta hecha de muchos aspectos sucesivos. El cuadro poseía el espacio, he aquí que también reina ahora sobre la duración. En pintura, toda audacia que tiende a aumentar la potencia pictórica es lícita. Dibujar de frente los ojos de un retrato, la nariz de tres cuartos y seccionar la boca de manera que se vea el perfil, todo ello podría muy bien, siempre que el autor tuviese algún talento, exaltar prodigiosamente el parecido y, al mismo tiempo, en una encrucijada de la historia artística, indicarnos el buen camino.

Clara y racional, la técnica de los "cubistas" excluye los trucos de escuela, las gracias fáciles y esas estilizaciones que hoy en día se encomian. Pintores conscientes del milagro que se realiza cuando la superficie de la tela contiene la idea de revelación; lo inquietante implica una comprensión viciosa del pasado [...]. De ello no se deduce que queramos tachar la tradición.

PAN, octubre-noviembre de 1910



Jean Metzinger, NOTE SUR LA PEINTURE, 1911

En: "Nota sobre la pintura". *Escritos de Arte y Vanguardia, 1900-1945*, edición a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 72.

Para nosotros, los griegos inventaron la forma humana; nosotros debemos reinventarla para otros. [...] Su razón (la de los cubistas) se equilibra entre la búsqueda de lo fugaz y la manía de lo eterno. Si condenan el molesto ridículo de los teóricos de la *emoción*, se niegan a llevar la pintura hacia especulaciones *decorativas*.

Cuando para desvelar las argucias de la óptica dominan por un momento el mundo exterior, ninguna superstición hegeliana invade su entendimiento.

Es inútil pintar allí donde es posible descubrir. Tras pensar intensamente en este sentido, Pablo Picasso nos deja entrever el aspecto de la pintura misma.

Rechazando cualquier intención ornamental, anecdótica, simbólica, realiza una pureza pictórica aún ignorada. No conozco obras pintadas, entre las más bellas del pasado, que pertenezcan a la pintura tan firmemente como las suyas.

Picasso no niega el objeto, lo ilumina con su inteligencia y su sentimiento [...]. Cézanne nos muestra cómo las formas viven la realidad de la luz. Picasso nos da cuenta materialmente de la vida real en el espíritu, funda una perspectiva libre, móvil, semejante a la que sirvió al inteligente matemático Maurice Princet para deducir toda una geometría. [...]

Braque, que configura alegremente nuevos signos, no comete una falta de gusto. ¡La palabra nuevo no nos ilusiona en absoluto! Puedo, sin disminuir la audacia renovadora de este pintor, aproximarle a Chardin y Lancret.

Robert Delaunay. Recuerdo ese *manège* que Robert Delaunay ejecutaba hace tres años. Esta tela resumía los paroxismos de una época explosiva y desordenada. Discernía en ella los elementos de una lógica desconocida [...]. Pinta como los pueblos construyen. Su sorprendente arte no inquieta.

Lo sorprendente, lo inquietante. Le Fauconnier se esfuerza en diferenciarlos: lo sorprendente indica la realización de un esfuerzo aún nunca realizado, suscita el espacio, rompen la línea cuando amenaza con adquirir una importancia descriptiva, decorativa. Haces de luz y sombras repartidas de tal manera que unos engendran a los otros, justifican plásticamente las rupturas cuya orientación crea el ritmo.

Paris-Journal, 16 de agosto de 1911

Robert Delaunay, HISTORICAL NOTES ON PAINTING: COLOR AND THE SIMULTANEOUS, 1913

En: "Notas sobre el simultaneísmo". *Escritos de Arte y Vanguardia, 1900-1945*, edición a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 75-76.

El simultaneísmo fue descubierto en 1912 en las *Fenêtres*, cuadro para el cual escribió Apollinaire su célebre poema. Se hallaba en formación, o en transición, ya en *La Ville de París* (1911), en las *Tours* (1910) y en *Les Villes* (1909), que influyeron sobre el poema de Cendrars: "La Tour" (*Poèmes élastiques*, ed. Sans Pareil).

En las meditaciones estéticas de G. Apollinaire, primer libro sobre el cubismo, estos cuadros son clasificados dentro de una segunda tendencia del cubismo. Era la reacción del color



contra el claroscuro del cubismo; la primera manifestación dentro del grupo del color por el color que Cendrars llamó simultáneo: oficio específicamente pictórico que corresponde a un estado de sensibilidad opuesto a todo retroceso artístico, a toda imitación de la naturaleza o los estilos. A este propósito escribió: “Nuestros ojos llegan hasta el sol [...] El contraste no es un negro y un blanco; por el contrario (una disemejanza), el contraste es una semejanza. El arte de hoy es un arte de la profundidad. La palabra simultáneo es un término de oficio. Delaunay lo emplea cuando trabaja con todo: puerta, casa, hombre, mujer, juguete, ojo, ventana, libro; cuando está en París, Nueva York, Moscú, en la cama o por los aires”.

“Lo simultáneo” es una técnica. El contraste simultáneo es el perfeccionamiento más novedoso de este oficio, de esta técnica. El contraste simultáneo es profundidad vista-realidad-forma-construcción, representación. Se vive en la profundidad, se viaja por la profundidad. Estoy en ella. En ella están los sentidos. ¡¡Y el espíritu!!

Una gran parte de los pintores llamados cubistas se cristalizan, se vuelven de espaldas a la vida. Tanto peor, o mejor, para Bouguereau. Tras haber sedicentemente revolucionado el mundo, no considero ni curioso ni vivo pintar desnudos o máquinas desnudas al modo de pompeyanos o caldeos. Las escuelas no han servido nunca sino para los lacayos. Tanto peor; no es cosa que me entristezca. ¿Debería acaso permanecer a solas con mi vida de pintor? ¿No vale acaso la pena hacer todo lo posible por vivirla?

Robert Delaunay, LA LUMIÈRE, 1913

En: “La Luz”. *Escritos de Arte y Vanguardia, 1900-1945*, edición a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 76-77.

El impresionismo supone el nacimiento de la luz en la pintura.

La luz nos llega a través de la sensibilidad.

Sin la sensibilidad visual no existen luz ni movimiento alguno.

El movimiento está dado por las relaciones de *medidas impares*, contrastes de colores entre sí que constituyen la *realidad*.

Esta realidad está dotada de profundidad (vemos hasta las estrellas), convirtiéndose así en *simultaneidad rítmica*.

La simultaneidad es la luz de la *armonía, el ritmo de los colores* que crea la *visión de los hombres*.

La visión humana está dotada del más alto grado de realidad, puesto que nos viene directamente de la contemplación del universo.

El ojo es nuestro sentido mejor educado, el que se comunica más estrechamente con nuestro *cerebro, la conciencia*. La idea del movimiento vital del *mundo y su movimiento* es simultaneidad.

Nuestra *comprensión* es *correlativa* a nuestra *percepción*.

Intentemos ver.

La percepción auditiva no es bastante para nuestro conocimiento del universo; no tiene *profundidad*.

Su movimiento es *sucesivo*, una especie de mecanismo; su ley es el *tiempo* de los relojes *mecánicos*, que, como esta ninguna relación tienen con nuestra percepción del *movimiento visual en el universo*.

Se trata de la paridad de las cosas en la geometría.

Su cualidad lo acerca al *objeto concebido geoméricamente*.

El objeto no está dotado de *vida, de movimiento*.

Cuando es *simulacro del movimiento*, se vuelve *sucesivo, dinámico*.

Su más estricto límite es de *orden práctico. Vehículos*.



El ferrocarril es la *imagen* de esa sucesión que se avecina por *paralelas*: *la paridad del rail*.

Otro tanto pasa con la arquitectura, la escultura.

El mayor objeto de la tierra está sometido a esas mismas leyes.

Se convierte en simulacro de la altura: *la Torre Eiffel*; de la anchura: *las ciudades*; la longitud: *los raíles*.

En la *naturaleza* el arte es *rítmico* y se *horriza ante la sujeción*.

Si el arte se alía con el objeto, se vuelve *descriptivo*, *divisionista*, *literario*.

Se rebaja hasta los *medios de expresión* imperfectos, se condena a sí mismo, en su propia negación; *no se desvincula del arte imitativo*.

Esto mismo ocurre si representa las *relaciones visuales de un objeto* o de *varios objetos entre sí*, sin que *la luz juegue el papel de armadura de la representación*.

Es convencional, no alcanza la *pureza plástica*, es una *flaqueza*, es la negación de la vida, el *sublime estatuto del arte de la pintura*.

Para que el arte alcance el límite de lo sublime es preciso que se concilie con nuestra *visión armónica: la luz*.

La luz será color, proporción; esas proporciones están compuestas de diversas medidas, simultáneas en la acción. Esa acción debe ser armonía representativa, *movimiento sincrónico de colores (simultaneidad) de la luz, única realidad posible*.

Esta acción sincrónica de los colores será, pues, el tema, que es armonía representativa [...].



Modernolatría futurista y arquitectura

Palabras clave: modernidad, máquina, destrucción, dinamismo, velocidad.

El Futurismo destaca como corriente arquetípica que pretende alcanzar un modelo “ejemplar” de modernidad.

Una decidida actitud antiburguesa y anticonvencional acompaña la exaltación apasionada de todo aquello que pertenece al mundo *nuevo*: las máquinas, las tecnologías, los sujetos sociales, los comportamientos y las psicologías determinadas por los cambios estructurales de la vida, etc.

De hecho, el tipo de actitud cognoscitiva desarrollada por los futuristas lleva a una *in-mediata* correspondencia con semejante cosmología: en las posiciones del grupo persiste una suerte de intencionalidad *empática*, más con el fin de poder “pertener” a las cosas que de llegar a “dominarlas”: “Para nosotros el cuadro es la vida misma, intuida en sus transformaciones dentro del objeto y no fuera.” (Umberto Boccioni).

La operación artística activa una transcripción casi literal de la actualidad: fenómenos como el “dinamismo”, la “velocidad”, las “líneas-fuerza” deben resultar transparentes en la representación, tomados por hilo directo de los engranajes mecánicos, de los dispositivos tecnológicos, de la propia pulsación de la metrópolis.

La arquitectura futurista de Sant’Elia ilustra una ciudad visionaria en la que formalizaciones proféticas y necesidades completamente innovadoras tratan de capturar en el sistema tectónico las vertiginosas velocidades de transformación del mundo del progreso.

Centrales eléctricas, turbinas de gas, estaciones selectivas de múltiples niveles de tráfico, por un lado acogen las nuevas funciones características de esta época, y por otro expresan, a través del lenguaje experimentado, el revolucionario y generalizado espíritu del hoy: el de ser “absolutamente” moderno, si bien tales formas expresivas no resultarán en realidad totalmente exentas de influencias del pasado.

Bibliografía

AA.VV., *Depero y la reconstrucción futurista del universo*, Fundació la Pedrera, Barcelona, 2013.

AA.VV. *Arte y arquitectura futuristas (1914-1918)*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2002.

AA.VV., *Archivi del futurismo*, De Luca-Mondadori, Roma-Milán, 1986.

AA.VV., *Futurismo e Futurismi*, Bompiani, Milán, 1986.

Caramell, L.; Longatti, A.; Casati, M.L., *Antonio Sant’Elia. La collezione civica di Como*, Silvana editoriale, Milán, 2013.



Lista, G., *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia*, Silvana Editoriale, Milán, 2008.

Giovanni, G.; Masoero, A., (a cura di), *Futurismo 1909-2009, Velocità + Arte + Azione*, Skira, Milán, 2009.

Michelis, M., *La Città Nuova, oltre Sant'Elia. 1913, cento anni di visione urbane, 2013*, Silvana editoriale, Milán, 2013.

Ottinger, D., *Futurismo avanguardievanguardie*, Édition du Centre Pompidou, París, 2009.

Pizza, A., *Las ciudades del futurismo italiano. Vida y arte moderna: Milán, París, Berlín, Roma (1909-1915)*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2014.

Filippo Tommaso Marinetti, MANIFESTO FUTURISTA, 1909

En: "Manifiesto Futurista" (*Le Figaro*, 20 de febrero de 1909). *Manifiestos y textos futuristas*. Traducción a cargo de G. Gómez, N. Hernández y C. Sanz, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978, p. 125-135.

Mis amigos y yo habíamos velado toda la noche bajo las lámparas de la mezquita de cobrizas cúpulas agujereadas y revolcábamos nuestra pereza nativa sobre los opulentos tapices persas. Habíamos discutido hasta los límites extremos de la lógica y arañado el papel de locas escrituras.

Un inmenso orgullo hinchaba nuestros pechos al sentirnos solos, erguidos como faros o como centinelas avanzados frente al ejército de estrellas enemigas que acampaban en sus vivacs celestes. ¡A solas con los mecánicos en las fraguas infernales de nuestros navíos, a solas con los negros fantasmas que forrajean en el vientre rojo de las locomotoras enloquecidas, a solas con los embriagantes batirse de alas contra los muros!

Y henos aquí bruscamente distraídos por el rodar de enormes tranvías de doble piso que pasan estridentes agujereados de luz, tales como caseríos en fiesta que el Po desbordado conmoviera y exterminara súbitamente arrastrándolos en cascadas y remolinos de diluvio hasta el mar.

Después se adensó el silencio. Y escuchando la oración extenuada del viejo canal y el crujir de huesos de los palacios moribundos decorados de verdín, de repente rugieron bajo nuestras ventanas los automóviles hambrientos.

—¡Partamos, amigos! —dije yo—. Al fin la Mitología y el Ideal místico han sido superados. Vamos a asistir al nacimiento del Centauro y veremos muy pronto volar los primeros ángeles. Será preciso forzar las puertas de la vida para probar los goznes y los cerrojos. ¡Partamos! He aquí el primer sol alboreando sobre la tierra... Nada iguala al resplandor de su espada roja que se esgrime por primera vez entre nuestras tinieblas milenarias.

Nos aproximamos a las tres máquinas refunfuñantes para acariciar sus petrales. Yo me tendí sobre la mía como un cadáver sobre su ataúd, pero resucité súbito bajo su volante —cuchillo de guillotina— que amenazaba cortar mi estómago.

La gran escoba de la locura nos saca de quicio y nos impele a cruzar las calles escarpadas y profundas como torrentes desecados. Aquí y allá lámparas agoreras en los cuadros de las ventanas nos enseñan a despreciar nuestros ojos matemáticos.

—¡A las fieras —grité yo— les basta con su olfato!

Y cazábamos —como leones jóvenes— la Muerte que corría ante nosotros en el vasto ambiente malva, palpitante y vivo.



Y sin embargo, no teníamos Señora ideal irguiendo su talle hasta las nubes ni Reina cruel a quien ofrecer nuestros cadáveres torcidos en ondas bizantinas. Nada por quien morir, sino es por el deseo de desprendernos al fin de nuestro valor audaz.

Íbamos aplastando contra el umbral de las casas a los perros guardianes, que quedaban estrujados bajo nuestros neumáticos quemantes como unos cortafuegos.

La Muerte acariciada me salía a cada viraje para ofrecerme gentilmente la mano, y en seguida se tendía a ras de tierra con un ruido de mandíbulas estridentes reflejando sus miradas en el fondo de los charcos.

¡Salgamos de la Sabiduría como de una horrorosa llaga y entremos, como frutas coloreadas de orgullo, en la boca inmensa del viento! ¡Démonos como manjar a lo desconocido, no por desesperación, sino sencillamente para enriquecer las reservas insondables de lo absurdo!

Dichas estas palabras, viré bruscamente sobre mí mismo con la rabiosa embriaguez de los perrillos que se muerden la cola, y he aquí que, súbitamente, dos ciclistas me obstruyeron el paso titubeando ante mi como dos razonamientos persuasivos y sin embargo contradictorios. ¡Un fastidio! ¡Puah! Yo viré en corto, disgustado, y di de refilón en un gran bache.

¡Oh, fosa maternal medio llena de agua fangosa! He saboreado a boca llena el cieno fortificante que me recuerda el santo pezón negro de mi nodriza sudanesa.

Cuando enderecé mi cuerpo fangoso y maloliente, sentí el hierro rojo de la alegría cosquilleándome deliciosamente el corazón.

Una multitud de pescadores de caña y de naturalistas gotosos estaba sobrecoyida de espanto alrededor del milagro.

Con un anhelo desconocido elevaron muy altos enormes gavilanes de hierro para pescar mi automóvil, semejante a un tílburí atollado.

Emergió el auto lentamente de la fosa, llena su *carroserie* de cieno e impoluto su interior.

Se creyera muerto a mi tílburí; pero yo le desperté con una sola caricia sobre su dorso potente, y he le ya resucitado corriendo a toda su velocidad.

Entonces, el rostro enmascarado con el buen hollín de las fábricas, lleno de escorias de metal, de sudores sobrantes y de azul los brazos agitados como una bandera, entre lamentos de prudentes pescadores de caña y de naturalistas maltrechos, lanzamos nuestro primer Manifiesto a todos los hombres fuertes de la tierra:

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad.
2. Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el valor, la audacia y la religión.
3. Puesto que la literatura ha glorificado hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el suelo, nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada.
4. No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... un automóvil de carrera, que parece correr sobre metralla, es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*.
5. Queremos cantar al hombre que domine el volante cuya espiga ideal atraviesa la tierra, lanzada en el circuito de su órbita.
6. Es preciso que el hombre se desarrolle con calor, energía y prodigalidad para aumentar el fervor entusiasta de los elementos primordiales.



7. Ya no hay belleza más que en la lucha ni obras maestras que no tengan un carácter agresivo. La poesía debe ser un violento asalto contra las fuerzas desconocidas para hacerlas rendirse ante el hombre.
8. Estamos sobre el promontorio más alto de los siglos... ¿Por qué mirar atrás, desde el momento en que nos es necesario romper los velos misteriosos de lo Imposible? El Tiempo y el Espacio han muerto ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente.
9. Queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas Ideas que matan y el desprecio a la mujer.
10. Deseamos demoler los museos y las bibliotecas, combatir la moralidad y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.
11. Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía; a las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; a la vibración nocturna de los arsenales y las minas bajo sus violentas lunas eléctricas, a las glotonas estaciones que se tragan serpientes fumadoras; a las fábricas colgadas de las nubes por las maromas de sus humos; a los puentes como saltos de gimnastas tendidos sobre el diabólico cabrillar de los ríos bañados por el sol; a los *paquebots* aventureros husmeando el horizonte; a las locomotoras de amplio petral que piafan por los rieles cual enormes caballos de acero embridados por largos tubos, y, al vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta.

Lanzamos en Italia este Manifiesto de violencia arrebatadora e incendiaria, basado en el cual fundamos hoy el *Futurismo*, porque queremos librar a nuestro país de su gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios.

Italia ha sido durante muchos años la bolsa de los chamarileros, y nosotros queremos desembarazarla de sus museos innumerables, que la cubren de innumerables cementerios.

¡Museos, cementerios!... Idénticos verdaderamente en su siniestra promiscuidad de cuerpos que no se conocen. Dormitorios públicos donde se duerme para siempre junto a otros seres odiados o desconocidos. Ferocidad recíproca de los pintores y de los escultores, destruyéndose mutuamente a líneas y pinceladas en el mismo museo.

Admitimos que se haga a estas necrópolis una visita anual... como va a verse anualmente a los muertos queridos, y hasta concebimos que se ofrenden flores a los pies de *La Gioconda* una vez al año... ¡Pero ir a pasear a diario por los museos nuestras tristezas, nuestros pobres arrestos y nuestra inquietud, no lo admitimos!... ¿Es que queréis envenenaros? ¿Es que queréis pudrirnos?

¿Qué puede encontrarse en un cuadro antiguo más que la contorsión penosa del artista esforzándose por romper las barreras infranqueables a su deseo de expresar su ensueño íntegro?

Admirar un cuadro antiguo es verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de lanzarla hacia adelante con ademán violento de creación y acción. ¿Queréis, pues, disipar vuestras mayores energías en una admiración inútil al pasado, de la cual habríais de salir forzosamente agotados, empequeñecidos y rendidos?



En verdad que el frecuentar a diario los museos, las bibliotecas y las academias –esos cementerios de esfuerzos perdidos; esos calvarios de ensueños crucificados, esos registros de impulsos rotos!...– es para los artistas lo que la tutela prolongada de los padres para los jóvenes inteligentes, ebrios de talento y voluntad ambiciosa.

En los moribundos, los inválidos y los presos podrían pasar aún. Para ellos la admiración al pasado es un bálsamo a sus heridas, desde el momento en que les está vedado el porvenir... ¡Pero no para nosotros los jóvenes, los fuertes y los vivos *futuristas!*

¡Adelante los buenos incendiarios de dedos carbonizados! ¡Aquí! ¡Aquí! ¡Que-mad con el fuego de vuestros rayos las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para inundar los sótanos de los museos! ¡Que naden aquí y allá los lienzos gloriosos! ¡Mano a las piquetas y a los martillos! ¡Socavad los cimientos de las ciudades venerables!

Los más viejos de nosotros tienen treinta años; tenemos, pues, diez años por lo menos para llevar a cabo nuestra tarea. Cuando tengamos cuarenta años, que nos echen los más jóvenes y valerosos al cesto de los papeles, como manuscritos inútiles... Vendrán contra nosotros desde muy lejos, desde todas partes, saltando con la cadencia ligera de sus primeros poemas, cogiendo el aire con sus dedos crispados, y husmeando, a las puertas de las academias, el buen olor de nuestros espíritus putrefactos, prometidos ya a las catacumbas de las bibliotecas.

Pero no estaremos allí entonces. Nos encontrarán finalmente una noche de invierno, en pleno campo, bajo un triste *hangar* batido por la lluvia monótona, acurrucados junto a nuestros aeroplanos trepidantes, en vías de calentar nuestras manos en el miserable fuego que harán nuestros actuales libros llameando bajo el resplandeciente vuelo de sus imágenes.

Nos rodearán, jadeantes de angustia y de despecho, y exasperados por nuestro orgulloso valor infatigable, se lanzarán sobre nosotros a matarnos, tanto más ensoberbecidos cuanto que su corazón rebosará de admiración y amor hacia nosotros. Y la fuerte y la sana Injusticia brillará radiosamente en sus miradas. Así, el arte no puede ser más que violencia, crueldad e injusticia.

Los más viejos de nosotros tienen treinta años, y sin embargo, ya hemos derrochado tesoros, tesoros de fuerza, de amor, de valor y de áspera voluntad, a toda prisa, delirantes, sin cuento, hasta perder el aliento.

¡Y miradnos! No estamos jadeantes; nuestro corazón no siente la menor fatiga, porque se ha alimentado de fuego, de odio y de velocidad... ¿Os extraña? Es porque no sabéis lo que es vencer. ¡De pie en la cima del mundo, lanzamos aún una vez más el reto a las estrellas!

¿Vais a objetarnos?... ¡Basta, basta! Conozco vuestras objeciones. Sin embargo, sabemos lo que nuestra embustera inteligencia nos afirma. “No somos –dice– más que el resumen y la prolongación de nuestros antecesores”. ¡Tal vez!... ¿Pero qué importa, si no queremos oírlo?... Guardaos de repetir esas infames palabras y alzad bien la cabeza.

¡De pie en la cima del mundo, lanzamos aún una vez más el reto a las estrellas!



U. Boccioni, C. Carrá, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, MANIFESTO DEI PITTORI FUTURISTI, 1910

En: "Manifiesto de la pintura futurista". *Manifiestos y textos futuristas*. Traducción a cargo de G. Gómez, N. Hernández y C. Sanz, Ediciones del Cotal, Barcelona, 1978, p. 196-201.

Nuestro creciente anhelo de verdad no puede satisfacerse con la Forma y el Color tal como ellos fueron concebidos hasta hoy.

El gesto, la actitud que nosotros queremos reproducir sobre el lienzo no será un *instante fijo* del dinamismo universal. Será sencillamente la propia *sensación dinámica*.

En efecto, todo cambia, todo corre, todo se transforma vertiginosamente. Un perfil no está nunca inmóvil delante de nosotros: aparece, desaparece sin cesar. Dada la persistencia de la imagen en la retina, los objetos en movimiento se multiplican, se deforman sucesivamente, como vibraciones precipitadas en el espacio que recorren. Así, un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares.

Todo es convencional en arte; nada es absoluto en pintura. Esto, que era una verdad para los pintores de ayer, no es hoy sino una gran mentira. Nosotros sostenemos, por ejemplo, que un retrato no debe parecerse al modelo y que el pintor lleva en sí los paisajes que quiere fijar sobre el lienzo.

Para pintar una figura humana no es preciso reproducirla; basta reproducir el ambiente que la rodea.

El Espacio ya no existe. En efecto, el piso de la calle humedecido por la lluvia, bajo el resplandor de las lámparas eléctricas, se agrieta inmensamente hasta el centro de la Tierra. Millares de kilómetros nos separan del Sol; esto no impide que la casa que tenemos enfrente esté empotrada en el disco solar.

¿Quién puede creer todavía en la opacidad de los cuerpos desde el momento en que nuestra sensibilidad aguzada y multiplicada ha previsto las oscuras manifestaciones de la *mediumnidad*? ¿Por qué olvidar en nuestras creaciones la potencia redoblada de nuestra vista, que puede conducir a resultados análogos a los obtenidos por los rayos X?

Nos bastará citar algunos ejemplos elegidos entre innumerables para probar la verdad de nuestras afirmaciones.

Las diez y seis personas que os acompañan en un *autobús* son sucesivamente y a la vez una, diez, cuatro, tres; están inmóviles y cambian de sitio, van, vienen y saltan a la calle bruscamente devoradas por el sol, después vuelven a sentarse a vuestro lado como símbolos persistentes de la vibración universal.

¡Cuántas veces no hemos visto sobre la mejilla de la persona con quien hablamos el caballo que cruzaba allá lejos, al otro extremo de la calle!

Nuestros cuerpos se incrustan en los bancos donde nos sentamos, y los bancos entran en nosotros. *El autobús* se prolonga hasta las casas que deja tras de sí y las de su alrededor se precipitan sobre el *autobús* fundiéndose con él.

La confección de cuadros ha sido hasta hoy estúpidamente tradicional. Los pintores nos han mostrado siempre los objetos y las personas colocados ante nosotros. Nosotros colocaremos en lo sucesivo al espectador en el centro del cuadro.

Como en todos los dominios del espíritu humano, una clarividente investigación individual ha barrido las inmóviles obscuridades del dogma del mismo modo que la corriente vivificadora de la ciencia librerá pronto la pintura de la tradición académica.

Queremos a toda costa reingresar en la vida. La ciencia victoriosa de nuestros días ha renegado de su pasado por responder mejor a las necesidades de nuestro tiempo; queremos que el arte, renegando de su pasado, pueda al fin responder a las necesidades intelectuales que nos inquietan.



Nuestra conciencia renovada nos impide considerar al hombre como el centro de la vida universal. El dolor de un hombre es tan interesante a nuestros ojos como el dolor de una lámpara eléctrica que sufre con sobresaltos espasmódicos y grita con las más desgarradoras expresiones del color. La armonía de líneas y pliegues de un vestido contemporáneo ejerce sobre nuestra sensibilidad la misma influencia emocional y simbólica que el desnudo ejercía en la sensibilidad de los antiguos.

Para comprender y concebir las bellezas nuevas de un cuadro futurista es preciso que el alma se purifique, que la vista se liberte de su velo de atavismo y de cultura y que se considere como único término de orientación la Naturaleza y no el museo.

Cuando este resultado se obtenga, nos daremos cuenta de que las tintas negras no han dormido jamás en nuestra epidermis; de que el amarillo resplandece, el rojo reluce y el verde, el azul y el violeta bailan llenos de gracia voluptuosa y acariciante en nuestra carne.

¿Cómo puede verse aún en el rostro humano el tono rosa cuando nuestra vida, desdoblada por el noctambulismo, ha multiplicado nuestra percepción de coloristas? El rostro humano es amarillo, rojo, verde, azul, violeta. La palidez de una mujer que contempla el escaparate de una joyería tiene una irisación más intensa que las luces descompuestas de las joyas que la atraen como una alondra fascinada.

Nuestras sensaciones en pintura no pueden ser musitadas. Queremos, por eso, que canten y retumben sobre nuestros lienzos como charangas ensordecedoras y triunfales.

Vuestros ojos, habituados a la penumbra, se abrirán luego a las más radiosas visiones de claridad.

Las sombras que nosotros pintemos serán más luminosas que las plenas luces de nuestros antecesores, y nuestros cuadros, al lado de los de los museos, resplandecerán como un día espléndido frente a una noche tenebrosa.

Y concluimos diciendo que hoy no puede existir Pintura sin Divisionismo. No se trata de un procedimiento que se pueda aprender y aplicar a voluntad. El Divisionismo para el pintor moderno debe ser un *complementarismo innato* que nosotros preconizamos esencial y necesario.

Se tachará probablemente nuestro arte de cerebralismo atormentado y decadente. Pero contestaremos sencillamente que somos, por el contrario, los creadores de una nueva sensibilidad centuplicada y que nuestro arte está borracho de espontaneidad y de pujanza.

Antonio Sant'Elia, MESSAGGIO - L'ARCHITETTURA FUTURISTA. MANIFESTO, 1914 *

En: "Mensaje - La Arquitectura futurista. Manifiesto". *Arte y arquitectura futuristas*. Traducción de Marisa García Vergara, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 2002, p. 67-74.

* El Manifiesto recoge partes del "Mensaje", que fue publicado como prefacio al catálogo de la Primera Exposición de Arte del grupo *Nuove Tendenze*, que tuvo lugar en la Famiglia Artistica de Milán, del 20 de mayo al 10 de junio de 1914. Con letra cursiva se señalan los fragmentos que ha sido agregados en el Manifiesto.

DESDE el siglo XVIII ya no ha existido ninguna arquitectura. Una necia mezcolanza de los más variados elementos de estilos, usada para enmascarar el esqueleto de la casa moderna, es llamada arquitectura moderna. La belleza nueva del hormigón y del hierro es profanada con la superposición de carnalescas incrustaciones decorativas, que no están justificadas ni por la necesidad constructiva, ni por nuestro gusto, y tienen origen



en la antigüedad egipcia, india o bizantina, y en aquel asombroso florecer de idiotez y de impotencia que toma el nombre de “neo-clasicismo”.

En Italia se acogen estas rufianerías arquitectónicas, y se tilda la rapaz incapacidad extranjera de genial invención, de arquitectura novísima. Los jóvenes arquitectos italianos (aquellos que pretenden originalidad compulsando clandestinamente publicaciones de arte) ostentan su talento en los barrios nuevos de nuestras ciudades, donde una jocunda ensalada de columnitas ojivales, de follajes seicentescos, de arcos góticos, de pilastras egipcias, de volutas rococó, de putti cuatrocentescos, de cariátides hinchadas, pretende seriamente considerarse estilo, y huele con presunción a monumental. La caleidoscópica aparición y reaparición de formas, el multiplicarse de las máquinas, el aumento cotidiano de las necesidades impuestas por la rapidez de las comunicaciones, por la aglomeración de los hombres, por la higiene y por otros cientos de fenómenos de la vida moderna, no provocan ninguna perplejidad a estos presuntos renovadores de la arquitectura. Ellos perseveran obstinados con las reglas de Vitruvio, de Vignola y de Sansovino y con cualquier publicacioncilla de arquitectura alemana a la mano, reimprimiendo la imagen de la imbecilidad secular sobre nuestras ciudades, que deberían ser la inmediata y fiel proyección de nosotros mismos.

Así, este arte expresivo y sintético es transformado en sus manos en una vacía ejercitación estilística, un rebuscamiento de fórmulas mal combinadas para camuflar de edificio moderno el engañoso juego pasadista de ladrillos y piedra. Como si nosotros, acumuladores y generadores de movimiento, con nuestras prolongaciones mecánicas, con el ruido y con la velocidad de nuestra vida, pudiésemos vivir en las mismas casas, en las mismas calles construidas para sus necesidades por los hombres de cuatro, cinco, o seis siglos atrás.

*Esta es la suprema imbecilidad de la arquitectura moderna, que se repite con la complicidad mercantil de las academias, prisioneras de la inteligencia, donde se obliga a los jóvenes a la onanística copia de los modelos clásicos, en lugar de impulsar sus mentes en busca de los límites y de la solución del nuevo e imperioso problema: **la casa y la ciudad futurista**. La casa y la ciudad espiritual y materialmente nuestra, en las cuales nuestra sublevación pueda desarrollarse sin parecer un grotesco anacronismo.*

El problema de la arquitectura futurista no es un problema de recomposición lineal. No se trata de encontrar nuevas molduras, nuevos marcos de ventanas o de puertas, de sustituir columnas, pilastras, ménsulas con cariátides, moscardones, ranas; no se trata de dejar la fachada con ladrillos desnudos, o de enlucirla, o de revestirla de piedra, ni de determinar diferencias formales entre el edificio nuevo y el viejo; sino de crear de sana planta la casa futurista, de construirla con todos los recursos de la ciencia y de la técnica, colmando señorilmente toda exigencia de nuestro hábito y de nuestro espíritu, pisoteando lo grotesco, pesado y antitético a nosotros (tradicción, estilo, estética, proporción) estableciendo nuevas formas, nuevas líneas, una nueva armonía de perfiles y de volúmenes, una arquitectura cuya razón de ser se base únicamente en las condiciones especiales de la vida moderna y en su correspondencia como valor estético con nuestra sensibilidad. Esta arquitectura no puede estar sujeta a ninguna ley de continuidad histórica. Debe ser nueva, como lo es nuestro estado de ánimo.

El arte de construir ha podido evolucionar en el tiempo y pasar de un estilo a otro, manteniendo inalterables los caracteres generales de la arquitectura, porque en la historia son frecuentes los cambios de moda y aquellos determinados por la sucesión de convicciones religiosas y de los regímenes políticos; pero son rarísimas aquellas causas de profundo cambio de las condiciones ambientales que subvierten y renuevan, como el descubrimiento de leyes naturales y el perfeccionamiento de los medios mecánicos, el uso racional y científico del material.



En la vida moderna el proceso de consecuente desarrollo estilístico de la arquitectura se ha detenido. **La arquitectura rompe con la tradición. Debe comenzar forzosamente desde el principio.**

El cálculo de la resistencia de los materiales, el uso del hormigón armado y del hierro excluyen a la “arquitectura” entendida en el sentido clásico y tradicional. Los materiales modernos de construcción y nuestras nociones científicas, no se prestan en absoluto a la disciplina de los estilos históricos, y son la causa principal del aspecto grotesco de las construcciones “a la moda” en las cuales se desea obtener, a través de la ligereza, la esbeltez soberbia de las vigas metálicas y la fragilidad del hormigón armado, la curva pesada del arco y el aspecto macizo del mármol.

La formidable antítesis entre el mundo moderno y el antiguo está determinada por todo aquello que antes no existía. En nuestra vida han entrado elementos que los antiguos no hubieran sospechado siquiera la posibilidad de que existieran; se dan determinadas contingencias materiales y se constatan comportamientos del espíritu que repercuten en mil efectos; el primero de todos es la formación de un nuevo ideal de belleza aún oscuro y embrionario, pero cuya fascinación ya experimentan incluso las masas. Hemos perdido el sentido de lo monumental, de lo pesado, de lo estático, y hemos enriquecido nuestra sensibilidad con el **gusto por lo ligero, por lo práctico, lo efímero y lo veloz**. Sentimos que ya no somos los hombres de las catedrales, de los palacios, de las salas de asambleas; sino de los grandes hoteles, de las estaciones de ferrocarril, de las calles inmensas, de los puertos colosales, de los mercados cubiertos, de las galerías luminosas, de las vías rápidas, de las demoliciones saludables.

Nosotros debemos inventar y reedificar la ciudad futurista semejante a una inmensa obra tumultuosa, ágil, móvil, dinámica en todas sus partes, y la casa futurista semejante a una máquina gigantesca. Los ascensores no deben ocultarse como gusanos solitarios en los pozos de escalera; las escaleras, ahora inútiles, deben abolirse y los ascensores deben trepar, como serpientes de hierro y cristal, a lo largo de las fachadas. La casa de hormigón, de cristal y de hierro, sin pinturas ni esculturas, enriquecida solamente por la belleza congénita de sus líneas y por sus relieves, extraordinariamente *fea* en su simplicidad mecánica, tan alta y grande como sea necesario y no cuanto prescriben las leyes municipales, debe elevarse al borde de un abismo tumultuoso: la calle, que ya no se extenderá como una alfombra a nivel de las porterías sino que se hundirá en la tierra a varios niveles, que recibirán el tráfico metropolitano y se unirán, para permitir el necesario tránsito, por pasarelas metálicas y por veloces *tapis roulants*.

Es necesario abolir lo decorativo. Es necesario resolver el problema de la arquitectura futurista ya no plagiando fotografías de China, de Persia, o de Japón, ni tampoco obcecándose imbécilmente con las reglas de Vitruvio, sino a golpes de genio, y armados de una experiencia científica y técnica. Todo debe ser revolucionado. Debemos explotar los tejados, utilizar los subsuelos, disminuir la importancia de las fachadas, transplantar los problemas del buen gusto del campo de la moldurita, del capitelito, del portalito, a aquel más amplio de los **grandes agrupamientos de masas**, de la **vasta articulación de las plantas**. Acabemos con la arquitectura monumental fúnebre conmemorativa. Desechemos monumentos, aceras, arcadas, escalinatas, y hundamos las calles y las plazas, elevemos el nivel de la ciudad.

YO COMBATO Y DESPRECIO:

1. *Toda la pseudoarquitectura de vanguardia, austríaca, húngara, alemana y americana;*
2. *Toda la arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, graciosa, agradable;*



3. El embalsamamiento, la reconstrucción, la reproducción de los monumentos y *palacios antiguos*;
4. Las líneas perpendiculares y horizontales, las formas cúbicas y piramidales que son estáticas, graves, opresivas y absolutamente ajenas a nuestra novísima sensibilidad;
5. El uso de materiales macizos, voluminosos, duraderos, anticuados y costosos.

Y PROCLAMO:

1. Que la arquitectura futurista es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la simplicidad; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del vidrio, del cartón, de las fibras textiles, y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo que permiten obtener el máximo de elasticidad y ligereza;
2. Que no por esto la arquitectura futurista es una árida combinación de practicidad y de utilidad, sino que continúa siendo arte, es decir síntesis, expresión;
3. *Que las líneas oblicuas y elípticas son dinámicas, por su propia naturaleza tienen un poder emotivo mil veces mayor que el de las líneas perpendiculares y horizontales, y que no puede existir una arquitectura dinámicamente integrada sin ellas;*
4. Que la decoración, como cualquier cosa sobrepuesta a la arquitectura, es un absurdo, y que **solamente del uso y la disposición original del material en bruto, desnudo, o violentamente coloreado, depende el valor decorativo de la arquitectura futurista.**
5. Que, así como los antiguos encontraron inspiración para su arte en los elementos de la naturaleza, nosotros -material y espiritualmente artificiales- debemos encontrar inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado, del cual la arquitectura debe ser la más bella expresión, la síntesis más completa, la integración artística más eficaz;
6. *La arquitectura como arte de disponer las formas de los edificios según criterios preestablecidos ha muerto;*
7. *Por arquitectura debe entenderse el esfuerzo de armonizar con libertad y con gran audacia el ambiente con el hombre, es decir, convertir el mundo de las cosas en una proyección directa del mundo del espíritu;*
8. *De una arquitectura así concebida no puede nacer ningún hábito plástico o lineal, porque las características fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. Las casas durarán menos que nosotros. Cada generación deberá construir su propia ciudad. Esta constante renovación del ambiente arquitectónico contribuirá a la victoria del Futurismo, que ya se afirma con las **Palabras en libertad**, el **Dinamismo plástico**, la **Música sin partituras** y el **Arte de los ruidos**, una victoria por la que luchamos sin tregua contra la cobardía pasatista.*



El nihilismo dadá

Palabras clave: negación, nihilismo, gesto, acción, casualidad, *ready-made*, máquina, deseo, prótesis.

El movimiento dadá se perfila como momento de absoluta negación de los valores y del arte.

En rebelión contra cualquier actitud positivista o de mitificación de la razón, el dadaísmo se enfrenta a toda declamación sobre la verdad practicando un perenne ejercicio nihilista y provocador contra todo, hasta contra sí mismo.

Más que movimiento artístico debe considerarse como “una disposición del espíritu”, como una radical alteridad exhibida respecto al ambiente existencial del hombre contemporáneo. La devaluación del concepto de “arte” transforma en recurso funcional la sublimación de la dicotomía realidad-representación mediante la exaltación del “acto”. Es el proceso de fabricación en sí lo que singulariza la identidad del artífice, dejando al descubierto las potencialidades de un objeto virtual, que llega así a liberarse de las estereotipadas normas de reconocimiento del mundo de la cultura.

El *gesto* alcanza su máximo valor, siempre y cuando éste vaya dirigido contra las convenciones vigentes (del gusto estético, del sentido común, de la moral, de las normas sociales), respetando los principios de la provocación pura y manifestándose como escándalo permanente. “Aquellos que están con nosotros conservan su libertad. Nosotros no comulgamos con teoría alguna. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales.” (Tristan Tzara.)

Kurt Schwitters lleva hasta sus últimas consecuencias la técnica del *collage* mediante la adición de elementos matéricos cuya distribución sobre la tela define un conjunto tridimensional.

Asistiendo al contacto casual de objetos encontrados, el *collage* declara pertenecer a una cultura del caos, de lo informe, de la disociación, a lo que este dadaísta trata de dar respuesta introduciendo, automática y directamente, tales temas en la operación artística.

No solo en estas construcciones, sino en todas las elaboraciones teóricas y prácticas de los dadaístas, la *casualidad* interviene como instrumento metodológico y elemento de poética.

La ruptura con la imagen convencional del arte pretende la incorporación, como material creativo, del “azar”. La aparición del principio de casualidad en las posiciones dadaístas no constituye únicamente la asimilación consciente del carácter inexplicable y sin finalidad del universo metropolitano, sino que se convierte en una actitud global, orientada hacia un replanteo de los sistemas epistemológicos y una reformulación de los modos de ser en el tiempo discontinuo de la gran ciudad.



Marcel Duchamp, con sus *ready-made*, pone en acto el principio de la contradicción hilarante: estamos frente a objetos que pertenecen al circuito del mercado y que sin embargo, extrapolados de sus condiciones de sentido, se convierten en paradigmas de la ausencia de significado, emblemas de un nihilismo cumplido que encuentra *solo* en el acto electivo del artista un último semblante de valor.

Invencción de un “arte” de liberación interior que se abre hacia la infinita axiomática de lo posible y donde el punto de vista del espectador resultará ser el parámetro determinante.

Frente al anonadado universo de lo moderno, estas alucinadas y cínicas apariciones objetuales se perfilan así como obras en busca de significación.

En *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)*, por otro lado, Duchamp realiza una *Máquina*, entendiéndola no como prótesis del cuerpo humano o como transcripción futurista del cosmos de las innovaciones tecnológicas, sino como un injerto destinado a la procreación de órganos jamás vistos.

La “Novia” es un *motor* y un ser vivo animado por el deseo; todas las partes de la obra quedan embebidas por esta doble naturaleza, mecánica y orgánica al mismo tiempo.

Bibliografía

- AA.VV., *Francis Picabia. Singulier idéal*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 2003.
- AA.VV., *Duchamp*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 1984.
- AA.VV., *Dada y constructivismo*, Centro de Arte Reina Sofía-Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.
- Béhar, H.; Carassou, M., *Dadá. Historia de una subversión*, Ed. Península, Barcelona, 1996.
- De Duve, Th. (ed.), *The definitively unfinished Marcel Duchamp*, Massachusetts Institute of Technology, 1991, 1992.
- Dickerman, L. (ed.), *DADA, Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, National Gallery of Art, Washington, 2005.
- Duchamp, M., *Escritos*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2012.
- Mundy, J. (ed.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2008.
- Paz, O., *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma, Madrid, 1989, 1991.
- Ramirez, J.A., *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Ed. Siruela, Madrid, 1993.



Marcel Duchamp, POSIBLE, 1913

En: *Escritos. Duchamp du signe*, traducción a cargo de Josep Elias y Carlota Hesse, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 88.

La figuración de un posible.
 (no como contrario de imposible
 ni como relativo a probable
 ni como subordinado a verosímil)
 Lo *posible* es únicamente
 un “*mordiente*” físico [género virtríolo]
 que quema cualquier estética o calística.

Tristan Tzara, DADAISTISCHE MANIFEST, 1918

En: *Siete Manifiestos Dada*, traducción de Huberto Haltter. Barcelona, Editorial Tusquets, 1979, p. 12-26, 50-51.

Yo escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios (decilitros para el valor moral de toda frase –demasiada comodidad; la aproximación fue inventada por los impresionistas). Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni en favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común.

Dadá, esta es una palabra que lleva a la caza las ideas; cada burgués es un dramaturgo en pequeño, inventa temas diferentes, en vez de colocar a los personajes convenientes al nivel de su inteligencia, crisálidas en las sillas, busca las causas o los fines (siguiendo el método psicoanalítico –que él practica–) para cementar su intriga, historia que habla y se define.

Cada espectador es un intrigante si trata de explicar una palabra (¿conocer!). Desde el refugio enguatado de las complicaciones serpentina, hace manipular sus instintos. De ahí los infortunios de la vida conyugal.

Explicar: diversión de los vientres-rojos a los molinos de los cráneos vacíos.

Dadá no significa nada

Si a uno le parece fútil y si uno no pierde el tiempo con una palabra que no significa nada... El primer pensamiento que revolotea en esas cabezas es de índole bacteriológica: hallar su origen etimológico, histórico o psicológico, por lo menos. Por los diarios se enteró uno que a la cola de una vaca santa los negros Krou la llaman DADÁ. El cubo y la madre en cierto lugar de Italia: DADÁ. Un caballo de madera, la nodriza, doble afirmación en ruso y en rumano: DADÁ. Hay sabios periodistas que ven en esto un arte para los críos, y otros santos Jesús llamando a los niños del día, el retorno a un primitivismo seco y ruidoso, ruidoso y monótono. La sensibilidad no se construye sobre una palabra; toda construcción converge en la perfección que aburre, idea estancada de una dorada ciénaga, relativo producto humano. La obra de arte no debe de ser la belleza en sí misma, o está muerta; ni alegre ni triste, ni clara ni oscura, regocijar o maltratar a las individualidades sirviéndoles pasteles de las aureolas santas o los sudores de una carrera arqueada



a través de las atmósferas. Una obra de arte jamás es bella, por decreto, objetivamente, para todos.

La crítica es por lo tanto inútil, no existe más que subjetivamente, para cada uno, y sin el menor carácter de generalidad. ¿O acaso se ha hallado la base psíquica común a toda la humanidad? Quedan, bajo las alas anchas y benévolas del intento apocalíptico: el excremento, los animales, las jornadas. ¿Cómo es que se quiere ordenar el caos que constituye esa infinita informe variación: el hombre? El principio “ama a tu prójimo” es una hipocresía. “Conócete” es una utopía, pero más aceptable pues hay un contenido de maldad en ella. Ninguna piedad. Luego de la matanza nos queda la esperanza de una humanidad pacificada. Y hablo todo el tiempo de mí, puesto que no quiero convencer, no tengo derecho a arrastrar a otros en mi corriente, no obligo a nadie a seguirme y todo el mundo hace su arte a su manera, si es que conoce la alegría que sube en flechas hacia las capas astrales, o aquella que desciende a las minas de flores de cadáveres y de espasmos fértiles. Estalactitas: buscarlas por doquier, en los pesebres agrandados por el dolor, en los ojos blancos como liebres de los ángeles. Así nació DADÁ de una necesidad de independencia, de desconfianza para la comunidad. Aquellos que nos pertenecen conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorios de ideas formales. ¿Es que se hace arte para ganar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas suenan a la asonancia de las monedas y la inflexión resbala a lo largo de la línea del vientre de perfil. Todas las agrupaciones de artistas han desembocado en este banco cabalgando sobre diversos cometas. La puerta abierta a las posibilidades de arrellanarse en los cojines y en la comida.

Hemos arrollado la tendencia llorona en nosotros. Toda filtración de esa naturaleza es diarrea confitada. Alentar este arte significa digerirla. Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprensibles para siempre. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia. Casado con la lógica, el arte viviría en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola siempre su cuerpo, fornicándose en sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada de protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados.

Pero la soltura, el entusiasmo e inclusive el júbilo de la injusticia, esa pequeña verdad que nosotros practicamos con inocencia y que nos hace bellos: somos finos y nuestros dedos son maleables y resbalan como las ramas de esa planta insinuante y casi líquida; ella precisa nuestra alma, dicen los cínicos. También ese es un punto de vista; pero no todas las flores son santas, por fortuna, y lo que de divino hay en nosotros es el despertar de la acción antihumana. Se trata de una flor de papel para el hojal de los señores que frecuentan el baile de la vida enmascarada, cocina de la gracia, blancas primas ágiles o gordas. Ellos trafican con lo que nosotros hemos seleccionado. Contradicción y unidad de los polares en un solo chorro puede ser verdad. Eso si uno insiste en pronunciar esa banalidad, apéndice de una moralidad libidinosa, maloliente. La moral atrofia como todo azote producto de la inteligencia. El control de la moral y de la lógica nos han inflingido la imposibilidad ante los agentes de la violencia –causa de la esclavitud–, ratas pútridas de las que está repleto el vientre del burgués, y que han infectado los únicos corredores de vidrio claros y limpios que quedaban abiertos a los artistas.

Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes por la palabra o por la fuerza sobrevivirán, pues son vivos en la defensa, la agilidad de los miembros y de los sentimientos chamusca sus flancos labrados.



La moral ha determinado la caridad y la piedad, dos bolas de sebo que han crecido como elefantes y a las que llamamos buenas. La moralidad es la infusión de chocolate en las venas de todos los hombres. Esta tarea no fue ordenada por una fuerza sobrenatural, sino por el cartel de los mercaderes de ideas y los acaparadores universitarios. Sentimentalidad: viendo a un grupo de hombres que se pelean y se aburren, inventaron el calendario y el medicamento sabiduría. Pegando etiquetas, se desencadenó la batalla de los filósofos (mercantilismo, balanza, medidas meticulosas y mezquinas) y se entendió una vez más que la piedad es un sentimiento, como la diarrea, en relación con el asco que arruina la salud, la inmunda tarea de las carroñas de comprometer al sol.

Yo proclamo la oposición de todas las facultades cósmicas a esta blenorragia de un sol pútrido salido de las fábricas del pensamiento filosófico, la lucha encarnizada, con todos los medios del

Asco dadaista

Todo producto del asco susceptible de convertirse en una negación de la familia, es DADÁ; protesta con todas las fuerzas del ser en acción destructiva: DADÁ; conocimiento de todos los medios hasta ahora rechazados por el sexo púdico del compromiso cómodo y la cortesía: DADÁ; abolición de la lógica, danza de los impotentes de la creación: DADÁ; de toda jerarquía y ecuación social instalada para los valores por nuestros lacayos: DADÁ; cada objeto, todos los objetos, los sentimientos y las oscuridades, las apariciones y el choque preciso de las líneas paralelas, son medios para el combate: DADÁ; abolición de la memoria: DADÁ; abolición de la arqueología: DADÁ; abolición de los profetas: DADÁ; abolición del futuro: DADÁ; creencia absoluta indiscutible en cada dios producto inmediato de la espontaneidad: DADÁ; salto elegante y sin perjuicio de una armonía a la otra esfera; trayectoria de una palabra lanzada como un disco sonoro grito; respetar todas las individualidades en su locura del momento: seria, temerosa, tímida, ardiente, vigorosa, decidida, entusiasta; pelar su iglesia de todo accesorio inútil y pesado; escupir como una cascada luminosa el pensamiento chocante o amoroso, o mimarlo –con la viva satisfacción de que da igual– con la misma intensidad en el zarzal, puro de insectos para la sangre bien nacida, y dorada de cuerpos de arcángeles, de su alma. Libertad: DADÁ DADÁ DADÁ, aullido de los dolores crispados, entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones, de los grotescos, de las inconsecuencias: LA VIDA. [...]

Para hacer un poema dadaista

Coja un periódico.
 Coja unas tijeras.
 Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
 Recorte el artículo.
 Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.
 Agítela suavemente.
 Ahora saque cada recorte uno tras otro.
 Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.
 El poema se parecerá a usted.
 Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo.



Ejemplo:

Cuando los perros atraviesan el aire en un diamante como las ideas y el apéndice de la meninge señala la hora de despertar programa (el título es mío) premios son ayer convirtiéndose en seguida cuadros / apreciar el sueño época de los ojos / pomposamente que recitar el evangelio género se oscurece / grupo el apoteosis imaginar dice él fatalidad poder de los colores / talló perchas alelado la realidad un encanto / espectador todos al esfuerzo de la ya no es 10 a 12 / durante divagación caracoleos desciende presión / volver de locos uno tras otro sillas sobre un monstruosa aplastando el escenario / celebrar pero sus 160 adeptos en paso en los puestos en mi nacrado / fastuoso de tierra plátanos sostuvo esclarecerse / júbilo demandar reunidos casi / de ha la uno tanto que le invocaba de las visiones / de los canta esta ríe / sale situación desaparece describe aquella 25 danza salve / disimuló todo de no es fue / magnífica la ascensión tiene la banda mejor luz cuya suntuosidad escena me *music hall* / reaparece siguiendo instante se agitar vivir / negocios que no prestaba / manera palabras vienen esa gente.



La *subversión* surrealista

Palabras clave: desacralización, psicoanálisis, inconsciente, sueños, *shock*, mito, escritura automática.

Reelaborando premisas dadaístas (la sublevación anticonstitucional, la desacralización, la superación de los límites epistemológicos existentes), el surrealismo intenta emprender un proyecto propio de reconstrucción de los ámbitos de la realidad, haciendo hincapié en la redención del individuo y en la liberación social.

Los surrealistas se presentan, por un lado, con Marx y su teoría crítica de la sociedad, recuperados como base del intervencionismo político; y, por el otro, con Freud como preconizador de un nuevo concepto de personalidad humana.

El psicoanálisis les ayudará como técnica para dar vía libre a los instintos, al mundo del inconsciente, a la “imagería” de los sueños. “Es el dictado del pensamiento con la total ausencia de control ejercida por la razón, más allá de cualquier preocupación estética o moral.” (André Breton.)

El automatismo psíquico de Breton, o el método paranoico-crítico de Salvador Dalí, tratan de iluminar las más recónditas potencialidades, todo aquello que se ha mantenido oculto por el velo de las convenciones y de las costumbres.

La búsqueda de lo *maravilloso* privilegia la imagen en su acepción más declaradamente metafórica, contraviniendo programáticamente los principios de identidad; la figuración surrealista se propone, pues, provocar un *shock* desconcertante, capaz de devolver al hombre la conciencia del infinito y de sus ilimitadas capacidades creativas.

El viaje del “campesino” de Louis Aragón entre los meandros de la metrópoli se puede comparar a un camino de iniciación hacia una nueva percepción de la realidad, tejida de misterios y de sorpresas insondables.

Se abre una perspectiva insólita, se revela la riqueza ilimitada de la cotidianeidad urbana, se crea una “mitología” en la que el sujeto se extingue, embriagado por las sensaciones que unos oníricos rincones de la ciudad le ofrecen generosamente.

La ciudad leída por la literatura de estos autores (véase también *Nadja*, de Breton) reemplaza con frecuencia los textos en los que debería participar como “trasfondo”; ya no es una escenificación anodina donde encuentra lugar el desarrollo de los acontecimientos, sino un auténtico campo de acción de lo irracional, un verdadero texto *surrealista*, que destaca como protagonista absoluto de la narración: su sistema de laberintos, reglas, obligaciones y “casualidades objetivas” deviene finalmente el producto ejemplar de una escritura *automática*.



Bibliografía

AA.VV., *Dalí*, Editions du Centre Pompidou, París, 2013.

AA.VV., *Surrealistas antes del surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía*, la Fábrica editorial, Madrid, 2013.

AA.VV., *París i els surrealistes*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona, 2005.

AA.VV., *André Breton y el surrealismo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1991.

AA.VV., *Dalí arquitectura*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1996.

AA.VV., *El objeto surrealista*, IVAM, Valencia, 1997.

Ades, D.; Baker, S. (ed.), *Undercover Surrealism. Georges Bataille and Documents*, The MIT Press, Cambridge, 2006.

Cohen, M., *Profane illumination. W. Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, University of California Press, 1993.

Melly, G., *Paris and the Surrealists*, Thames and Hudson, Londres, 1991.

García Vergara, M., *Georges Bataille y la parte del arte*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2013.

André Breton, MANIFESTE DU SURREALISME, 1924

En: "Manifiesto del Surrealismo". En: *Manifiestos del Surrealismo*. Traductor Andrés Bosch. Editorial Labor, Barcelona, 1980, p. 17-70.

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan solo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte de racionalismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance. Huelga decir que la propia experiencia se ha visto sometida a ciertas limitaciones. La experiencia está confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir. La lógica también se basa en la utilidad inmediata, y queda protegida por el sentido común. So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a des- terrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes. Al parecer, tan solo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual, que, a mi juicio, es, con mucho, la más importante y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. [...]



Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquellas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente. Con ello, incluso los propios analistas no obtendrán sino ventajas. Pero es conveniente observar que no se ha ideado *a priori* ningún método para llevar a cabo la anterior empresa, la cual, mientras no se demuestre lo contrario, puede ser competencia de los poetas al igual que de los sabios, y que el éxito no depende de los caminos más o menos caprichosos que se sigan. [...]

Se cuenta que todos los días, en el momento de disponerse a dormir, Saint-Pol-Roux hacía colocar en la puerta de su mansión de Camaret un cartel en el que se leía: *el poeta trabaja*. [...]

En el ámbito de la literatura, únicamente lo maravilloso puede dar vida a las obras pertenecientes a géneros inferiores, tal como el novelístico, y, en general, todos los que se sirven de la anécdota. *El monje*, de Lewis, constituye una admirable demostración de lo anterior. [...]

Lo maravilloso no siempre es igual en todas las épocas; lo maravilloso participa oscuramente de cierta clase de revelación general de la que tan solo percibimos los detalles: estos son las *ruinas* románticas, el maniquí moderno, o cualquier otro símbolo susceptible de conmover la sensibilidad humana durante cierto tiempo. Sin embargo, en estos cuadros que nos hacen sonreír se refleja siempre la irremediable inquietud humana, y por esto he fijado mi atención en ellos, ya que los estimo inseparablemente unidos a ciertas producciones geniales que están más dolorosamente influenciadas por aquella inquietud que muchas otras obras. Y al decirlo, pienso en los patíbulos de Villon, en los griegos de Racine, en los divanes de Baudelaire. Coinciden con un eclipse del buen gusto que puedo soportar muy bien, por cuanto considero que el buen gusto es una formidable lacra. En el ambiente de mal gusto propio de mi época, me esfuerzo en llegar más lejos que cualquier otro. Si hubiese vivido en 1820, yo hubiera hablado de la “ensangrentada monja”, y no hubiera ahorrado aquel astuto y trivial “disimulemos” del cual habla el Cuisin enamorado de la parodia, y yo hubiese utilizado las gigantescas metáforas en todas las fases, tal como Cuisin dice, del curso del “disco plateado”. En los presentes días pienso en un castillo, la mitad del cual no ha de encontrarse forzosamente en ruinas; este castillo es mío, y le veo situado en un lugar agreste, no muy lejos de París. Las dependencias de este castillo son infinitas, y su interior ha sido terriblemente restaurado, de modo que no deja nada que desear en cuanto se refiere a comodidades. Ante la puerta que las sombras de los árboles ocultan, hay automóviles que esperan. Algunos de mis amigos viven en él: ahí va Louis Aragon, que abandona el castillo y apenas tiene tiempo para decirnos adiós; Philippe Soupault se levanta con las estrellas, y Paul Éluard, nuestro gran Éluard, todavía no ha regresado. [...]

En aquellos tiempos, se intentaba implantar la seudopoesía cubista, pero esta había nacido inerte del cerebro de Picasso, y en cuanto a mí hace referencia debo decir que era considerado como un ser más pesado que una lápida (y todavía se me considera así). Por otra parte, no estaba seguro de seguir el buen camino, en lo referente a poesía, pero procuraba protegerme como mejor podía, enfrentándome con el lirismo, contra el que esgrimía todo género de definiciones y fórmulas (no tardarían mucho en producirse los fenómenos DADÁ), y pretendiendo hallar una aplicación de la poesía a la publicidad



(aseguraba que todo terminaría, no con la culminación de un hermoso libro, sino con la de una bella frase de reclamo en pro del infierno o del cielo).

En esta época, un hombre, que por lo menos era tan pesado como yo, es decir, Pierre Reverdy, escribió:

La imagen es una creación pura del espíritu.

La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas.

Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá...

Estas palabras, un tanto sibilinas para los profanos, tenían gran fuerza reveladora, y yo las medité durante mucho tiempo. Pero la imagen se me escapaba. La estética de Reverdy, estética totalmente *a posteriori*, me inducía a confundir las causas con los efectos. En el curso de mis meditaciones, renuncié definitivamente a mi anterior punto de vista.

El caso es que una noche, antes de caer dormido, percibí, netamente articulada hasta el punto de que resultaba imposible cambiar ni una sola palabra, pero ajena al sonido de la voz, de cualquier voz, una frase harto rara que llegaba hasta mí sin llevar en sí el menor rastro de aquellos acontecimientos de que, según las revelaciones de la conciencia, en aquel entonces me ocupaba, y la frase me pareció muy insistente, era una frase que casi me atrevería a decir *estaba pegada al cristal*. Grabé rápidamente la frase en mi conciencia, y, cuando me disponía a pasar a otro asunto, el carácter orgánico de la frase retuvo mi atención. Verdaderamente, la frase me había dejado atónito; desgraciadamente no la he conservado en la memoria, era algo así como “Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad”, pero no había manera de interpretarla erróneamente, ya que iba acompañada de una débil representación visual de un hombre que caminaba, partido, por la mitad del cuerpo aproximadamente, por un ventana perpendicular al eje de aquel. Sin duda se trataba de la consecuencia del simple acto de enderezar en el espacio la imagen de un hombre asomado a la ventana. Pero debido a que la ventana había acompañado al desplazamiento del hombre, comprendí que me hallaba ante una imagen de un tipo muy raro, y tuve rápidamente la idea de incorporarla al acervo de mi material de construcciones poéticas. No hubiera concedido tal importancia a esta frase si no hubiera dado lugar a una sucesión casi ininterrumpida de frases que me dejaron poco menos sorprendido que la primera, y que me produjeron un sentimiento de gratitud tan grande que el dominio que, hasta aquel instante, había conseguido sobre mí mismo me pareció ilusorio, y comencé a preocuparme únicamente de poner fin a la interminable lucha que se desarrollaba en mi interior. [...]

Indica muy mala fe discutimos el derecho a emplear la palabra *surrealismo*, en el sentido particular que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar de que esta palabra no tuvo fortuna, antes de que nosotros nos sirviéramos de ella. Voy a definirla, de una vez para siempre:

Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

Enciclopedia, filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida. Han hecho profesión de fe de *surrealismo absoluto* los siguiente señores: Aragon, Baron,



Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

[...]

Contrariamente, de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y, en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace. A mi juicio no está en la mano del hombre el poder de conseguir la aproximación de dos realidades tan distantes como a las que nos hemos referido antes, por cuanto a ello se opone el principio de la asociación de ideas, tal como lo entendemos.

De lo contrario, solo nos quedaría el recurso de volver a adoptar un arte de carácter elíptico, que Reverdy condena, tal como yo lo condeno. Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevada a cabo por el espíritu *con el fin* de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso.

Y del mismo modo que la duración de la chispa se prolonga cuando se produce en un ambiente de rarificación, la atmósfera surrealista creada mediante la escritura mecánica, que me he esforzado en poner a la disposición de todos, se presta de manera muy especial a la producción de las más bellas imágenes.

Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu. Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentir las, el espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos. El espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos, en las que el pro y el contra se armonizan sin cesar, y en las que su ceguera deja de ser peligrosa. El espíritu avanza, atraído por estas imágenes que le arrebatan, que apenas le dejan el tiempo preciso para soplarse el fuego que arde en sus dedos. Vive en la más bella de todas las noches, en la noche cruzada por la luz del relampagueo, *la noche de los relámpagos*. Tras esta noche, el día es la noche.

[...]

El surrealismo, tal como yo lo entiendo, declara nuestro inconformismo absoluto con la claridad suficiente para que no se le pueda atribuir, en el proceso del mundo real, el papel de testigo de descargo. Contrariamente, el surrealismo únicamente podrá explicar el estado de completo aislamiento al que esperamos llegar, aquí, en esta vida. El aislamiento de la mujer en Kant, el aislamiento de los “racimos” en Pasteur, el aislamiento de los vehículos en Curie, son a este respecto, profundamente sintomáticos. Este mundo está tan solo muy relativamente proporcionado a la inteligencia, y los incidentes de este género no son más que los episodios más descollantes, por el momento, de una guerra de independencia en la que considero un glorioso honor participar. El surrealismo es el “rayo invisible” que algún día nos permitirá superar a nuestros adversarios. *Deja ya de temblar, cuerpo*. Este verano, las rosas son azules; el bosque de cristal. La tierra envuelta en verdor me causa tan poca impresión como un fantasma. Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte.

→10

Suprematismo y
constructivismo en Rusia



La tela se ha hecho demasiado estrecha para mí. El ambiente de los catadores de coloreadas armonías se ha hecho demasiado estrecho para mí, y he creado el Proun como estación de tránsito de la pintura a la arquitectura. Yo he tratado la tela y la paleta como terreno edificable donde mis ideas arquitectónicas hallaban el menor número de obstáculos. He manejado la escala negro-blanco (con una luminosidad de rojo) como materia y substancia. Sobre esta dirección se creará una realidad unívoca para todos.

El Lissitzky



Suprematismo y constructivismo en Rusia

La ciudad quebrantada de Andrei Belyi

Palabras clave: revolución, socialismo, simbolismo, Petersburgo, Moscú, montaje.

La novela de Andrei Belyi compendía el momento de crisis de la sociedad rusa en que se cumple la gran convulsión revolucionaria.

San Petersburgo, la capital imperial, ciudad en que un pasado noble, iluminista y mágico está llegando ya a su irreversible decadencia, será "sustituida" por la nueva capital del socialismo consolidado: Moscú.

El San Petersburgo de 1905, descrito por el autor, es una ciudad donde vaga una masa indistinta, informe, maleable, que ocupa las calles principales y, sobre todo, la perspectiva Nevskij, ya desde hace mucho tiempo verdadera *imagen* de la ciudad, allí donde la vida se representa como espejismo y ficción. Algo comparable a un bulevar parisino en su calidad de lugar de exhibición escénica, pero totalmente diferente de este último en lo que concierne a sus potenciales connotaciones de "modernidad".

A través de las fragmentarias páginas de *Petersburg*, Belyi registra, con una fornída correlación de imágenes simbolistas, la doble angustia del ciudadano contemporáneo: la del atormentado abandono de un pasado tercamente arraigado y la de la fulgurante llegada de un futuro imposible de descifrar.

Se nos ofrece el ambiente revolucionario no por medio de un acercamiento banalmente descriptivo, sino más bien tendiendo a la recreación del sentido "atmosférico" de los acontecimientos.



La percepción del caos, del barullo, de la náusea, encuentra de todos modos en las páginas de la novela la contrafigura del raciocinio, que se exhibe en la indagación y comprensión de los fenómenos.

El desorden constitucional de la realidad se refleja también en su transcripción "estilística", en el *montaje* de cada uno de los párrafos, configurados como islas navegantes en el marasmo del texto, donde incluso los personajes son presentados "segmentariamente", casi como si para reconstruir su identidad debiésemos componer los jirones con que se nos presentan.

Además, la dispersión de la solidez objetual se traslada así mismo al lenguaje, convirtiéndolo con frecuencia en un torbellino de siglas fonéticas.

Bibliografía

AA.VV., *Paris-Moscou 1900-1930*, Centre G. Pompidou, París, 1979.

Bater, J.H., *The Soviet City. Ideal and Reality*, Edward Arnold, Londres, 1980.

Belyi, A., *Peterburg* (1923) (trad. cast.: *Petersburgo*, Akal, Madrid, 2011).

Berman, M., *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1988.

De Magistris, A., *La città di transizione, Politiche urbane e ricerche tipologiche nell'URSS degli anni venti*, Il Quadrante ed., Turin, 1988.

De Magistris, A., *La costruzione della città totalitaria. Il Piano di Mosca e il dibattito sulla città sovietica tra gli anni venti e cinquanta*, Città Studi, Milán, 1995.

Latour, A., *Mosca 1890-1991*, Zanichelli, Bologna, 1992.

Lo Gatto, E., *Il mito di Pietroburgo*, Feltrinelli, Milán, 1960, 1991.

Ometiev, B.; Sturat, J., *St. Petersburg. Portrait of an Imperial City*, John Calmann & King Ltd., Londres, 1990 (trad. it.: *San Pietroburgo, ritratto di una città imperiale*, Idealibri, Milán, 1990, 1991).

Quilici, V., *Ciudad rusa y ciudad soviética*, G. Gili, Barcelona, 1978.



La revolución en el arte

Palabras clave: suprematismo, abstracción, nihilismo, constructivismo, *collage*, contrarrelieve, *PROUN*.

Pocos años antes de la revolución bolchevique de 1917, una elaboración auténticamente radical conmueve el mundo del arte: el “suprematismo”. Como postura teórica, sostenida por Kazimir Malévich, reivindica la no-objetividad de la representación, invalidando los referentes figurativos y declarándose decididamente partidaria de la máxima abstracción. El lienzo “cuadrado blanco sobre fondo blanco” (1918) marca el punto álgido de este proceso de nihilismo estilístico, acentuando la intrínseca separación entre las esferas respectivas del arte y de la vida. “Lo que yo había expuesto no era un ‘cuadrado vacío’, sino la sensibilidad de la inobjetividad.” (Kazimir Malévich).

El suprematismo propone, pues, la “supremacía” absoluta de una sensibilidad purificada, totalmente ajena al clamor del mundo de los hechos, y proclive a cuotas máximas de enrarecimiento.

Mediante la metamorfosis del legado cubo-futurista, Malévich se apropia de un patrimonio formal en el que a veces pulidas geometrías ayudan a dilucidar un universo profundamente hermético, autógeno y orientado hacia la experimentación de la máxima autonomía del creador frente a la tiranía de los objetos, o a las pretensiones aducidas por la estética de la mimesis.

Las obras trascienden así el prosaísmo de lo real, convirtiéndose en “espacio”, “posibilidad”, campos de ilimitada libertad.

A la llamada posición formalista, cuya autonomía semántica era criticada duramente por los artistas militantes, se contraponen en la misma época la exigencia de una incisión *real* en el mundo contemporáneo post-revolucionario, delineándose de tal manera una opción “constructivista”.

Vladimir Tatlin y sus seguidores propugnan la abolición del *Arte* –considerada ya una forma agotada de decadentismo burgués–, invitando a los artistas a intervenir activamente en la sociedad, en sintonía con los nuevos mensajes de progreso y modernización: de aquí la importancia asumida por la publicidad, por las composiciones tipográficas, por la arquitectura, por las técnicas de comunicación masiva.

Los *Relieves* de Tatlin –todavía pictóricos y parietales– y los sucesivos *Contrarrelieves* –suspendidos y angulares–, en el paso de un sistema principalmente “compositivo” a otro más “constructivo”, liberan los materiales utilizados de cualquier alusión ambiental y objetual, acentuando los significados espaciales –en sentido visual y táctil– y estableciendo las premisas para una alianza fáctica entre arte y producción. Semejante reflejo *operativo* en el mundo se halla en muchos protagonistas de la época, involucrados en el intento de transferir las instancias del experimentalismo pictórico al universo tridimensional.

El Lissitzky, con sus obras *PROUN* (*Pro-Unovis*: “proyectos para la afirmación de lo nuevo”), intenta prefigurar, mediante relaciones de planos y geometrías



volumétricas elementales, suspendidas en un espacio aéreo, las nuevas imágenes arquitectónicas de la ciudad revolucionada: "La tela se ha hecho demasiado estrecha para mí. El ambiente de los catadores de coloreadas armonías se ha hecho demasiado estrecho para mí, y he creado el *PROUN* como estación de tránsito de la pintura a la arquitectura".

La intervención artística ya no es algo destinado a una contemplación pasiva, sino que involucrará activamente al espectador: el *Proun-raum* de 1923 marcará la "salida" del cuadro de sus límites convencionales, abriendo el camino hacia una reconsideración *constructiva* del espacio y hacia la sublimación de la aún persistente bifurcación entre arte y vida.

Bibliografía

AA.VV., *Kazimir Malévich*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2006.

AA.VV., *Ródchenko. La construcción del futuro*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2009.

AA.VV., *Aleksandr Rodcenko*, Skira, Milán, 2012.

AA.VV., *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*, La Fabrica, Madrid, 2014.

Tupitsyn, M., (ed.), *Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2009.

Lynton, N., *Tatlin's Tower. Monument to revolution*, Yale University Press, Londres, 2009.

AA.VV., *1890-1941. El Lissitzky, arquitecto pintor fotógrafo tipógrafo*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.

AA.VV., *La vanguardia rusa. 1905-1925*, Electa España, Barcelona, 1994.

El Lissitzky, *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjet-Union* (1930) (trad. cast.: 1929. *La reconstrucción de la arquitectura en la URSS*, G. Gili, Barcelona, 1970).

Lodder, Ch., *El constructivismo soviético*, Alianza ed., Madrid, 1988.

Kazimir Malévich, супрематизм, 1920

En: "Suprematismo". En: *El nuevo realismo plástico, 1915-1922*. Traducción de Antonio Rodríguez, A. Corazón Editores, Madrid, 1975, p. 99-105.

Mis amigos se han propuesto editar este pequeño libro de mis trabajos suprematistas. A pesar de su deseo de editarlo lo mejor y lo más completo posible, se ha conseguido solamente ejecutar una pequeña parte del proyecto inicial. Este pequeño libro ha aparecido en negro y en gris con una pequeña cantidad de construcciones. Nuestros medios no nos han permitido editarlos en el estado en que están.

El suprematismo se divide en tres estadios, según el número de cuadrados, negros, rojos y blancos: el período negro, el período coloreado y el período blanco. En este último



son ejecutadas las formas blancas en blanco. Estos tres períodos comprenden de 1913 a 1918. Estos períodos estaban contruidos en un desarrollo puramente plano. La base de su construcción era el principio fundamental de economía: restituir por la simple superficie plana la fuerza de la estática o bien la de reposo dinámico visible. Si hasta ahora todas las formas posibles solo expresan estas sensaciones táctiles a través de la multitud de todas las interdependencias posibles de las formas unidas entre ellas que constituyen el organismo, entonces en el suprematismo la acción en el interior de una sola superficie o de un solo volumen está alcanzada por una relación geométrica de economía.

Si cada forma aparece como una expresión de la perfección puramente utilitaria, entonces la forma suprematista, también ella, no es otra cosa que los signos de la fuerza reconocida de la acción, de la perfección utilitaria del mundo concreto que llega. La forma indica claramente el dinamismo, no por medio de un motor ni venciendo el espacio por el procedimiento explosivo de una máquina torpe de construcción puramente catastrófica, sino que aparece como la inserción armoniosa de la forma en la acción natural según la naturaleza física a través de ciertas relaciones magnéticas de una forma que, tal vez, estará compuesta de todos los elementos de las fuerzas naturales de las interdependencias, y para esto no tendrá necesidad de motor, de alas, de ruedas, de gasolina; es decir, que su cuerpo no será construido a partir de organismos diversos al crear el Todo.

El aparato suprematista —si se puede expresar así— será de un solo bloque sin ninguna junta. La viga está fundida con todos los elementos, al igual que el globo terrestre que lleva en él la vida de las perfecciones, de tal manera que cada cuerpo suprematista construido estará insertado en la organización natural según la naturaleza física y formará por sí mismo un nuevo satélite; basta con encontrar la relación entre dos cuerpos que corren en el espacio: la tierra y la luna; entre ellas puede ser construido un nuevo satélite suprematista equipado con todos los elementos, satélite que se desplazará sobre una órbita al haber trazado su nueva ruta. Habiendo analizado la forma suprematista en el movimiento, llegamos a la solución siguiente: el movimiento según la línea recta que conduce hacia cualquier planeta solo puede ser vencido con un movimiento anular de los satélites suprematistas intermedios que forman la línea recta de los anillos de satélite a satélite. Trabajando en el suprematismo he descubierto que sus formas no tienen nada en común con las técnicas de la superficie terrestre. Igualmente, todos los organismos técnicos no son más que pequeños satélites, todo un mundo vivo preparado para volar en el espacio y ocupar un sitio particular. En realidad, cada uno de estos satélites está equipado por la razón y preparado para vivir con su vida personal. En la escala enorme y cósmica de los sistemas planetarios se ha producido también una pulverización, un desprendimiento de algunos estados que formaban la vida autopersonal al crear todo un sistema de construcciones del mundo después de haberse unido amigablemente para asegurar su vida al apartar la catástrofe. Las formas suprematistas, como abstracción, se han convertido en perfección utilitaria. Ya no conciernen a la tierra, se las puede analizar y estudiar como a cualquier planeta o como a todo un sistema. Digo: no conciernen a la tierra, no en el sentido de un desprendimiento que la dejaría abandonada; indico solamente la construcción de los arquetipos de los organismos técnicos del porvenir suprematista que están condicionados por una necesidad puramente utilitaria; tal necesidad permanece como su unión. El sentido de cada organismo de la técnica utilitaria tiene el mismo fin y la misma intención, y busca la ocasión de penetrar en esta región que vemos en la tela suprematista. En efecto, ¿qué es la tela? ¿Qué es lo que allí está representado? Al examinar la tela vemos en ella, ante todo, una ventana a través de la cual descubrimos la vida; la tela suprematista representa el espacio blanco y no el espacio azul. La razón es clara: el azul no da ninguna representación real de lo infinito. Los rayos de la vista golpean, diríase, sobre una cúpula y no pueden penetrar en el infinito. El infinito suprematista blanco permite a los rayos de la vista avanzar sin encontrar límite. Vemos los cuerpos en movimiento. Cuál es su movimiento y qué son, eso es lo que hay que desvelar. Habiendo



inventado este sistema, me he puesto a hacer el estudio de las formas que pasan que hay que desvelar y de las que es preciso encontrar la esencia, y ellas se han puesto entre todo el mundo de las cosas. Este desvelamiento exige un gran trabajo.

La construcción de las formas suprematistas de orden coloreado en nada está unida por la necesidad estética, tanto del color como de la forma o de la figura. Se puede decir lo mismo de los periodos negro y blanco. Lo principal en el suprematismo son las dos bases: las energías del negro y del blanco. Negro y blanco, que sirven al desvelamiento de la forma de la acción; he visto solamente la necesidad puramente utilitaria de la reducción económica; por ello todo lo que está coloreado está eliminado. En las creaciones la iluminación coloreada o tonal no depende de un fenómeno estético, sino del origen genérico del material, del ensamblaje de los elementos que constituyen un terrón o una forma de energía. Ahora, si cada forma o bien todos los materiales genéricos son la energía que colorea su propio movimiento, entonces se deduce que en la creación infinita se produce una transformación de los materiales y la formación de nuevos ensamblajes energéticos; como consecuencia, cada serie de movimientos cambia la forma debido a consideraciones económicas, y la coloración transformará también su propio aspecto. La ciudad, como forma de un ensamblaje energético de los materiales, ha perdido sus colores, se ha vuelto tonal; en ella predominan el negro y el blanco. [...]

Una de las bases del suprematismo es lo natural, según la naturaleza física como experiencia y práctica, dando la posibilidad de acabar con el mundo libresco al reemplazarlo por la experiencia, la acción, a través de las cuales todos comunicarán con la creación total. La relación del suprematismo con los materiales es hoy opuesta a la agitación creciente en favor de una cultura del material; es una llamada a la estética. El tratamiento de las superficies de los materiales aparece como la psicosis de los pintores contemporáneos. En lugar de deducir una imagen a partir de la perfección utilitaria de la necesidad económica, al abandonar la transformación natural según la naturaleza física, y en lugar de tocar en su tratamiento los lugares en los que aparece la necesidad técnica pero no estética, se tiene la preocupación de la belleza, de las plumas del organismo.

Los tres cuadrados suprematistas son el establecimiento de divisiones y de construcciones del mundo bien precisas. El cuadrado blanco, además del movimiento puramente económico de la forma de toda su nueva construcción del mundo blanco, aparece aún como la impulsión hacia los fundamentos de la construcción del mundo, como acción pura considerada como conocimiento de sí en la perfección puramente utilitaria de “el hombre universal”. En la vida corriente estos cuadrados han recibido todavía una significación: el cuadrado negro como signo de la economía, el cuadrado rojo como señal de la revolución y el cuadrado blanco como puro movimiento.

El cuadrado blanco que yo he pintado me ha dado la posibilidad de analizarlo y de escribir mi folleto sobre la “acción pura”.

El cuadrado negro ha definido la economía que he introducido como quinta dimensión en el arte.

La cuestión económica se ha convertido en el belvedere principal, desde lo alto del que considero todas las creaciones del mundo de las cosas (lo que es mi trabajo principal), no ya por el pincel, sino por la pluma. De esto se deduce, parece ser, que por el pincel no es posible alcanzar lo que se puede obtener por la pluma. El pincel es confusión y no puede alcanzar las sinuosidades del cerebro; la pluma es más aguda.

Cosa extraña: tres cuadrados muestran el camino, mientras que el cuadrado blanco lleva al mundo blanco (la construcción del mundo) al afirmar el signo de la pureza de la vida creadora humana. ¡Qué papel tan importante tienen los colores como señales al mostrar la ruta!

A propósito de los colores y del blanco y del negro, nacerán aún una multitud de comentarios que serán coronados por la vía del rojo en la perfección blanca.



(Al referirme al blanco no hablo de la concepción política que se ha establecido en estos días.)

En el movimiento puramente coloreado tres cuadrados muestran aún el color que se apaga allí donde desaparece en el blanco.

No puede existir problema de pintura en el suprematismo. La pintura ha creado su tiempo hace mucho, y el pintor, a su vez, es un prejuicio del pasado.

Los argumentos referentes a estas cuestiones han sido expresados en el librito que he escrito: *Nosotros como perfección utilitaria*.

En estas tres páginas que he escrito no es posible expresar todo lo que se ha hecho, cómo se ha hecho y qué resultados han dado estas investigaciones. Habiendo establecido los planos determinados del sistema suprematista, la evolución ulterior del suprematismo, en adelante arquitectónico, la confío a los jóvenes arquitectos, en el sentido amplio del término, pues veo la época de un nuevo sistema de arquitectura solo en él.

Yo mismo me he retirado en el dominio nuevo para mí del pensamiento y en la medida de mis posibilidades; voy a exponer lo que aperece en el espacio infinito del cráneo humano.

¡Viva el sistema unido de la arquitectura mundial de la tierra!

¡Viva la *OU. NOV IS* (afirmación de lo nuevo en el arte) que crea y afirma lo nuevo en el mundo!

El Lissitzky, PROUNEN, 1920

En: “Manifiesto PROUN”. *Escritos de Arte y Vanguardia, 1900-1945*. Edición a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz. Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 306-309.

No a las visiones del mundo; sí a la realidad del mundo.

Llamábamos a *Proun* la parada en el camino de la construcción de una nueva configuración (*gestaltung*) que surge de una tierra abonada por los cadáveres de los cuadros y de sus artistas. El cuadro cayó junto con la iglesia y su dios, a los que servía como proclamación, junto con el palacio y el rey, a los que servía de trono, junto con el sofá y su filisteo, para el que era icono de felicidad. Como el cuadro: asimismo su artista. La tergiversación expresionista del mundo claro de las cosas por parte de los artistas del “arte reproductivo” no salvará ni al cuadro ni a su artista, y no llegará a ser más que una ocupación de pintamonas de caricaturas. Tampoco la “pintura pura” salvará con su inobjetividad el predominio del cuadro, pero aquí el artista inicia su propia reorientación. El artista se convierte de reproductor en constructor del nuevo mundo de objetos. No es en la competencia con la técnica como se construye este mundo. Todavía no se han cruzado los caminos del arte con los de la ciencia.

Proun es la configuración (*gestaltung*) creativa (dominación del espacio) por medio de la construcción económica del material revalorizado.

El camino del *Proun* no pasa por las disciplinas científicas, estrechamente limitadas y parceladas –el constructor centraliza todas ellas en su experiencia experimental.

- La *gestaltung* fuera del espacio = 0
- La *gestaltung* fuera del material = 0



- *Gestaltung*/material = masa/fuerza
- El material adquiere *gestalt* (forma) por medio de la construcción.

La exigencia moderna y la economía de los medios se necesitan mutuamente. Hemos examinado las primeras escalas de nuestro edificio que se limita a dos dimensiones, y nos hemos encontrado con que es tan fuerte y resistente como la tierra. Aquí se edifica como en el espacio tridimensional, y, por lo tanto, han de equilibrarse en primer lugar las tensiones de fuerzas de los elementos. En el *Proun*, la composición de los resultados de las fuerzas elementales se presenta de nueva manera.

Vimos que la superficie del *Proun* deja de ser cuadro, y se convierte en edificio que ha de mirarse (girando a su alrededor) desde todos los ángulos, que ha de examinarse desde arriba e investigarse desde abajo. La consecuencia es que se destruyó el único eje del cuadro que era vertical al horizonte. Girando alrededor nos atornillamos hacia adentro en el espacio. Hemos puesto el *Proun* en movimiento y así logramos una multitud de proyecciones; nos encontramos en medio de ellas y las separamos. Estando en este andamio en el espacio, hemos de empezar a marcarle. Cuando dirigimos las señales indicadoras de determinado tipo una hacia otra, en determinadas proporciones, entonces el vacío, el caos, lo antinatural, se convierten en espacio, es decir: en orden, determinación, *gestaltung*. La construcción y la proporción del conjunto de los signos marcantes dan una cierta tensión al espacio. Cambiando los signos marcantes, cambiamos la tensión del espacio, formado por un vacío.

Las *gestaltungen* con las que el *Proun* emprende el ataque contra el espacio están construidas en el material y no en la estética. Este material es en las primeras fases el color. Este se toma, en su condición de energía, como el estado más puro de la materia. De las ricas minas de los colores hemos tomado aquella veta que más se ha liberado de cualidades subjetivas. En su perfeccionamiento, el suprematismo se liberó del individualismo del naranja, verde, azul, etc., y llegó al blanco y negro. En ellos vimos la pureza de la fuerza energética. La fuerza de los contrastes o la armonía de dos grados de negro, blanco o gris, nos dan la comparación de armonía o contraste entre dos materiales técnicos, como, por ejemplo, aluminio y granito y hormigón y hierro. Esta relación de correspondencia se extiende en un ulterior desarrollo a todos los campos del arte y de la ciencia. El color se convierte en barómetro del material y da como resultado un tratamiento enteramente nuevo. Así, por medio de una nueva forma, el *Proun* crea material nuevo; si no puede producirse de hierro, el hierro ha de transformarse en *acer-bessemer* o acero al tungsteno, o en un tipo de acero que todavía no existe porque aún no ha sido pedido.

Cuando el ingeniero creador construía la hélice sabía que su colaborador, el técnico, en su laboratorio, la iba a elaborar de madera, metal o material plástico, de acuerdo con las exigencias dinámicas y estáticas de la forma dada.

La forma material se mueve en el espacio alrededor de determinados ejes: sobre las diagonales y espirales de las escaleras, en la vertical del elevador, en la horizontal de los andenes, en las rectas o en las curvas del aeroplano; de acuerdo con sus movimientos en el espacio ha de ser configurada la forma material; en esto consiste la construcción. Las formas anticonstructivas no se mueven, no se mantienen en pie; se caen; son catastróficas.

El cubismo se mueve sobre los andenes de la tierra, la construcción del suprematismo sigue las curvas y rectas del aeroplano, está delante en el nuevo espacio, en donde construimos.

Proun nos lleva a la edificación de un nuevo cuerpo. Aquí surge la cuestión de la finalidad. El fin es lo que queda atrás. La creación realiza el hecho y se convierte en exigencia. Cuando los hombres habían inventado la hoguera, el fuego se convirtió en la



finalidad del calor. El *Proun* tiene la fuerza de crear objetivos. En eso consiste la libertad del artista frente a la ciencia. Del fin se deriva la utilidad, que es la extensión de la profundidad, de la calidad en la anchura de la cantidad. Esta extensión está justificada cuando en el orden del día se multiplica como última finalidad.

El cuadro en sí mismo es un fin completo y perfecto. *Proun* se mueve sobre la cadena de la perfección de parada en parada. *Proun* cambia incluso la forma sindical del arte, y abandona el cuadro del pequeño productor individualista, el cual, recluido en su gabinete, sentado y escondido detrás de su caballete, podía empezar su cuadro solo y acabarlo solo también. *Proun* introduce lo plural en la creación, abarcando con cada vuelta una nueva colectividad.

Proun empieza con la superficie, avanza en la construcción de un modelo espacial, y sigue hasta la construcción de todos los objetos de la vida común.

Así el *Proun* supera, por una parte, al cuadro y a su artista, y, por otra, a la máquina y a su ingeniero, y procede a la construcción del espacio, le agrupa por medio de elementos de todas las dimensiones, y construye una nueva forma, polifacética pero única, de nuestra naturaleza.



La investigación arquitectónica entre *composición* y *producción*

Palabras clave: constructivismo, economía, tipología, forma, industria y máquina, des-urbanismo, utopía.

"[...] el nuevo estilo nace de los tormentos y viene dictado por la nueva vida: un estilo cuya imagen, que no es todavía clara pero no por ello menos esperada, crece y se refuerza en aquellos que miran con confianza al futuro." (Moisei Ginzburg.) En el mundo renovado del socialismo, a la arquitectura comprometida se le piden nuevas formalizaciones.

La diversa organización del tejido social motiva inéditas necesidades que habrá que satisfacer con otras tantas tipologías edificatorias originales: las casas comunitarias, los clubes obreros, los palacios de los sóviet; y todas aquellas funciones que recibirán el nombre genérico de "condensadores sociales". Entre la arquitectura y la sociedad se establece una relación doble: si la arquitectura es y debe ser el reflejo de la sociedad, será también ella misma matriz e instrumento de transformación social.

La modernidad proclamada, por otra parte, no está exenta de la fascinación por las máquinas (véase el importante texto de 1924 de Moisei Ginzburg): su vitalismo dinámico deviene metáfora de un mundo en rápido desarrollo, cuya superindustrialización –gobernada por un principio "político"– entraría en competencia con el modelo americano.

Los proyectos de las diferentes corrientes de vanguardia se convierten a menudo en una proyección utópica, en una actitud que profetiza un orden diferente al de las funciones y los lenguajes convencionales, ensayando niveles expresivos de máxima abstracción.

Contra el poder académico, la modernización es vivida en su indefectible doble realidad de "contenido" y "forma", y el racionalismo es interpretado como un violento detonador, como una expresión de dura contraposición a las rancias costumbres del viejo régimen.

De todos modos, dentro de este mundo de la "representación" arquitectónica, conviven muchas instancias contradictorias, que oscilan entre la anarquía de unos signos con ascendencia "formalista" y el recurso a una rígida planificación de las necesidades y de las intervenciones; entre una liberación desenfrenada de los lenguajes y la urgencia de una codificación perentoria de renovados sistemas de vida (como se puede detectar en los proyectos del Narkomfin de Ginzburg o en las diferentes propuestas de los hermanos Vesnin).

A su vez, la ciudad socialista pretendería "sublimar" la dicotomía clásica entre lo urbano y lo rural, así como las estratificaciones de clase: el *des-urbanismo* será, en consecuencia, el lugar teórico en el que tales desequilibrios tradicionales deberán ser liquidados. Algunos proyectos elaborados en estos años (véase las hipótesis urbanas de Moisei Ginzburg sobre "Moscú verde") proponen la "disolución de la ciudad" en una suerte de urbanización global del territorio regional,



basándose en radicales operaciones de descentralización funcional y en un sustancial incremento de la movilidad de la población.

Bibliografía

AA.VV., (al cuidado de T. Salvadó), *Constructivismo ruso. Sobre la arquitectura de las vanguardias rusosoviéticas hacia 1917*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1994.

AA.VV., *Vanguardia Soviética. 1918-1933. Arquitectura realizada*, Ministerio de Fomento, Lunwerg ed., Madrid, 1996.

Cohen, J.L.; De Michelis, M.; Tafuri, M. *URSS 1917-1978: la ville, l'architecture*, L'Esquerre ed., París, 1979 (ed. bilingüe francés-italiano).

AA.VV., *Konstantín S. Mélnikov*, Electa, Madrid, 2001.

Cooke, C., *Russian Avantgarde. Theories of Art, Architecture and the city*, Academy ed., Londres, 1995.

De Magistris, A.; Korob'ina, I., *Ivan Leonidov, 1902-1959*, Electa, Milán, 2009.

Gan, A., *Constructivism* (1922), en Bowlt, J.E., *Russian Art of the Avant-garde. Theory and Criticism*, Thames and Hudson, Londres, 1976, 1991.

Garrido, G., *Mélnikov en París, 1925*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2011.

Khan-Magomedov S.O., *M.J. Ginzburg*, Iscatelsstvo Literaturi pro Stoitelsstivi, Moscú, 1972 (trad. it.: *Moisej Ginzburg*, Franco Angeli, Milán, 1975, 1977).

Kopp, A., *Constructivist Architecture in the USSR*, Academy editions-London/St.Martins Press, Nueva York, 1985.

Moisei Ginzburg, стиль и эпоха, 1923

En: "Estilo y Época". *Escritos: 1923-1930*. Traducción de Ginés Garrido, El Croquis Editorial, Madrid, 2007, p. 163-180.

Efectivamente, las plantas industriales modernas condensan dentro de sí, en sentido artístico, todos los rasgos más característicos y con mayores posibilidades de la nueva vida. En ellos se encuentra todo aquello capaz de establecer el impulso esencial del progreso creativo: una imagen de modernidad que es extremadamente lúcida y diferenciada con respecto al pasado; infinitas siluetas de los músculos de miles de brazos y piernas que se mueven con energía; el estruendo ensordecedor de las metódicas máquinas-monstruo; el funcionamiento rítmico de las poleas, que unifican todo y a todos con su movimiento; los rayos de luz que atraviesan el terso velo de vidrio y acero; y la producción colectiva de artículos valiosos extraídos del crisol creativo. ¿Puede haber una imagen que refleje más claramente el resuelto modo de vida de la modernidad?

Sin embargo, si tuviésemos que pensar en qué es lo que realmente confiere a esta imagen su viveza y su tensión, nos daríamos cuenta con facilidad, por supuesto, de que es fundamentalmente la *máquina*. Saquemos la máquina fuera de la fábrica moderna y veremos



inmediatamente cómo se pierde ese ritmo, esa organización y todo ese dramatismo del trabajo. Es precisamente la máquina, principal ocupante y dueña de la fábrica moderna, la que –tras haber traspasado ya sus límites y estar llenando gradualmente todos los rincones de nuestro modo de vida, transformando asimismo nuestra psique y nuestra estética– constituye el factor más importante que está influyendo en nuestra concepción de la forma. Por esta razón nos vamos a permitir hacer algo más de hincapié en el análisis de sus atributos, peculiaridades y rasgos característicos.

Un rasgo esencial de cualquier sociedad que posea un significativo nivel cultural –un rasgo que afecta de manera decisiva a todas las formas de la actividad humana y, por lo tanto, también al arte– es la naturaleza y la interrelación de sus fuerzas productivas. Así pues, la cuestión de los medios de producción que actúan en una época determinada adquiere una particular importancia y significación desde nuestro punto de vida. Ya no hay ninguna duda sobre el papel y las consecuencias que el paso de las armas de piedra a las de hierro tuvieron en todos los ámbitos de la actividad humana, incluida la artística; igualmente evidente para los historiadores del arte moderno es la dependencia del estilo ampliamente unificado de las artes plásticas egipcias de los períodos iniciales con respecto a los métodos orgánicos de trabajar el material que por entonces tenían los egipcios a su disposición. Y sin embargo, el mayor cataclismo en la vida del hombre, el producido por la aparición y la proclamación de la máquina como un nuevo y poderoso medio de producción, es algo a lo que los investigadores del arte no prestan ninguna atención. ¡Como si, cuando se trata de la modernidad, fuese posible cambiar una relación causal que siempre ha sido ostensible en la sociedad humana! ¡Como si fuese posible suponer que este cambio en la tecnología, tan claramente apreciable, pudiese quedar al margen del desarrollo del arte, y en particular de la arquitectura, lo quieran o no el historiador del arte y el artista modernos!

La máquina –que surgió como fruto de la inventiva del ingenio humano en su lucha por el bienestar material y por la satisfacción de necesidades puramente utilitarias– es, desde hace tiempo, parte de nuestra vida. Dado que apareció y comenzó a difundirse precisamente en un momento en el que la noción de “utilidad” se entendía como algo diametralmente opuesto e incluso pernicioso en relación con las concepciones “estéticas”, el papel que la máquina y las formas que derivan de ella han asumido en nuestra visión artística del mundo es, por lo tanto, perfectamente natural. No sería erróneo decir que la máquina, en la concepción que tenemos de ella, fue la apoteosis de la trivialidad y la vulgaridad del mundo moderno, su desafortunado carácter inevitable, algo que las personas artísticamente cultivadas evitaban escrupulosamente. La máquina y la construcción ingenieril asociada a ella se consideraban la antítesis de la obra de arte, y en particular de la arquitectura, al igual que el epíteto “constructor” se usaba como algo opuesto al término “arquitecto”. Había un abismo insalvable entre la ingeniería y la arquitectura; en las labores conjuntas, el arquitecto y el ingeniero eran hostiles y siempre resultaban incomprensibles el uno para el otro.

Todos recordamos aún esos anhelos poéticos y bastante sentimentales de idílicos viajes en diligencias y sillas de posta, la sincera indignación que experimentamos al ver los ferrocarriles y los funiculares abrirse camino por el paisaje virgen de los Alpes y los Pirineos, y la honda desesperación que sentimos al observar los conjuntos urbanos afeados por la intrusión de los puentes modernos y las lóbregas siluetas de los edificios industriales. En una palabra, éramos contrarios a la modernidad; si los artistas hubiesen sido capaces de controlar el destino, seguramente no habrían vacilado en aprovechar cualquier oportunidad para detener la amenazadora invasión de la máquina.

Ahora, sin embargo, todo esto parece bastante anticuado e ingenuo. La máquina, totalmente inmune al menosprecio mostrado por los artistas, continuó su marcha hacia delante; cada año que pasaba, su número aumentaba regularmente; comenzó a introducirse por todos los poros de nuestra forma de vivir, en nuestras vidas, y a trastocar en sentido



positivo todos nuestros conjuntos artísticos. No contenta con haber cortado en pedazos montañas, valles y bosques, con haber domeñado el paisaje urbano y haber pasado de las calles al interior de los edificios, la máquina amplió aún más su alcance, penetrando hasta los rincones más recónditos; finalmente, cometió el sacrilegio definitivo al profanar el azul del cielo, que hasta ese momento había permanecido intacto y había sido dominio exclusivo de los poetas. Para los estetas, esto llegó a ser una situación intolerable, no para tomarla a broma. Ya no había lugar alguno que pudiese librarse de la máquina; el curso natural de los acontecimientos anunciaba su continua marcha hacia delante, lo que finalmente hacía necesario tenerla en cuenta de un modo u otro. Haber desechado todas las ideas sobre la máquina y haberlas apartado completamente incluso de la actividad artística del ser humano habría significado correr el riesgo de quedarse al margen, aislados de la vida en general. Y es que el arte, y especialmente la arquitectura, es por naturaleza incapaz de llevar una existencia apartada de la economía y la tecnología, así como del paisaje, el modo de vida y la psicología del hombre.

La máquina puso en marcha la fábrica que le da sentido y las construcciones ingenieriles que son su consecuencia; conjuntamente, todo ello establece un nuevo carácter para la ciudad. ¿Puede una obra de arquitectura que exista en esta vida mecanizada seguir siendo un enigma arcaico pese a todas las leyes de la creatividad y el estilo, pese a todas las conclusiones que pueden sacarse del análisis de la historia de las artes? Desde luego que no. En realidad, la propia actitud de los artistas con respecto a la máquina ha ido cambiando. Es posible detectar aproximadamente tres períodos en este proceso.

El primer período, plagado de hostilidad y rechazo estético hacia las nuevas manifestaciones de la vida, corresponde al momento en que aparecieron por primera vez las máquinas y las construcciones ingenieriles, cuando los artistas –en el caso de que tuviesen algún contacto con ellas– se limitaban a ocultar y enmascarar la nueva faz de la vida mediante el artificio de sus habilidades artísticas. Era el período en el que las fábricas se construían en estilo “imperio” y las espléndidas cerchas de los puentes se adornaban con motivos “renacentistas”.

El segundo período tuvo lugar no mucho antes de la Guerra [la I Guerra Mundial], cuando la máquina y el nuevo modo de vida que aquella generó comenzaron a llamar cada vez más la atención, cuando la significación de esta nueva vida comenzó a vislumbrarse. El trabajo de los arquitectos en este nuevo período estaba escindido en dos ámbitos: por un lado, ya no tenían el descaro de desfigurar con formas tradicionales el aspecto ingenieril de las construcciones industriales; pero luego, en el ámbito de la arquitectura pública y doméstica, se resarcían de estas privaciones. Aparecieron así multitud de magníficos puentes y fábricas, así como toda clase de máquinas que todavía eran independientes del “arte”, aunque su perfección autónoma ya era apreciada por mucha gente. Esas maravillosas máquinas comenzaron a provocar una sensación de respeto reverencial cuya manifestación se revelaría, tras un detenido examen, como algo muy alejado de la hostilidad inicial.

Finalmente, hoy en día, ahora que la Guerra y la revolución han mejorado nuestra visión, ahora que la reevaluación de las viejas concepciones ha llegado a ser un lugar común, estamos entrando en el tercer período, un período en el que la máquina ha asumido un papel completamente distinto en nuestras vidas. Nos encontramos a las puertas de un entendimiento de la forma ya claramente formulado y puramente moderno, en el que la dicotomía del segundo período debe desaparecer, en el que tendremos el atrevimiento de afrontar como tarea nuestra el ideal arquitectónico supremo: la creación de un arte auténticamente equilibrado, un conjunto vital armoniosamente elaborado en el que todo esté impregnado por el auténtico ritmo de la modernidad. *La máquina a la que inicialmente despreciamos y de la que posteriormente intentamos separar el arte finalmente puede enseñarnos ahora a construir esta nueva vida.*



¿De qué conjunto estamos hablando? ¿Es el conjunto de esas capitales americanizadas del mundo, o el del tranquilo paisaje de las provincias y los campos rusos, cuyo modo de vida todavía no ha avanzado sensiblemente con respecto al del siglo XVIII?

¿Estamos en lo cierto al afirmar que es necesario construir en el frente urbano, tan asombroso en cuanto a su modernidad, en lugar de hacerlo en esas zonas remotas de nuestra tierra natal por las que no ha pasado el tiempo? Desde luego que sí, puesto que es importante establecer tanto la naturaleza del proceso como su dirección con el fin de saber cómo orientar nuestras acciones. Si determinadas leyes orgánicas inmutables del crecimiento han alcanzado un reconocimiento generalizado, en lugar de bloquearlas es mucho más razonable adaptarse a ellas y controlarlas.

No importa cuáles sean nuestras preferencias: tarde o temprano, la vida exigirá que proporcionemos al campo energía eléctrica, que le suministremos multitud de máquinas diversas, que salpiquemos sus tranquilas llanuras con tractores y que animemos sus horizontes con elevadores de grano. Que esto tiene que pasar es algo irrefutable que nadie puede negar; por consiguiente, también en este caso, al construir en el campo, tenemos motivos más que sobrados para emular un conjunto que –aunque todavía no existe– corresponde indefectiblemente al futuro inminente más que a ningún estilo del siglo XVIII. Naturalmente, las distinciones entre la vida en el campo y la vida en la ciudad, entre un sitio y otro, una localidad y otra, se reflejarán con toda seguridad en la arquitectura, le conferirá un aspecto particular y distinguirán una nacionalidad de otra. Pero esta diferenciación, pese a su importancia fundamental, no nos preocupa en estos momentos. Ahora hemos de avanzar no a partir de los detalles, sino de esos aspectos generales y cruciales que pueden descubrirse sintéticamente en Europa, en Norteamérica, en la ciudad ruidosa y en la provincia tranquila, todo lo cual está igualmente sujeto a las mismas leyes del desarrollo. Por lo tanto, no es de extrañar que el conjunto del que estamos hablando en estos momentos sea el de las mayores ciudades modernas de Europa y Norteamérica.

En el caso actual, las características locales y nacionales parecen demasiado insignificantes en comparación con la fuerza igualadora de la tecnología y la economía modernas.

Una de las características fundamentales de la máquina como organismo independiente es su *organización*, extraordinariamente bien definida y precisa. En efecto, difícilmente podemos encontrar en la naturaleza o en los productos del esfuerzo humano un fenómeno tan claramente organizado. No hay parte ni elemento de la máquina que no tenga un lugar, una posición o un papel particulares en el esquema general, y que no sea fruto de la estricta necesidad. No hay y no puede haber nada en la máquina que sea superfluo, accidental o “decorativo” en el sentido aplicado convencionalmente a la idea de habitar. Nada puede añadirse o eliminarse sin deteriorar el todo. Lo que encontramos en la máquina, esencial y primordialmente, es la más clara expresión del ideal de la creación armoniosa, que hace ya mucho tiempo fue formulado por el primer teórico italiano, Alberti.

La máquina exige del constructor una expresión extraordinariamente precisa de los conceptos, una meta claramente alcanzable y la capacidad de articular un esquema en elementos distintos relacionados entre sí por una cadena indestructible de interdependencia, donde cada uno de ellos constituya un organismo independiente que ponga claramente de manifiesto la función para la que se hizo y a la que todos sus componentes están subordinados.

Como en otros ámbitos de la actividad humana, la máquina nos impulsa sobre todo hacia *la máxima organización en la labor creativa y hacia la claridad y la precisión en la formulación de una idea creativa.* [...]



Cada día que pasa, el progreso de la ciencia extrae frutos siempre nuevos de esta actividad clara y deliberada que ha llegado a reemplazar a diversas y variadas ambigüedades idealistas.

Exactamente del mismo modo, la “misteriosa” misión de los artistas –cuya fuerza motriz no ha sido menos “enigmática”– debe estar fundamentada de manera más firme e intencionada. Los artistas deben bajar de las nebulosas alturas del Olimpo a la cruda realidad del mundo y acercarse así a los artesanos, que siempre se enfrentan con problemas concretos y claramente definidos. De la máquina, el auténtico artista aprenderá nuevamente el arte de articular su concepción en elementos diferenciados, uniéndolos entre sí de acuerdo con las leyes de la inviolable necesidad, y encontrando para ellos una forma que les corresponda exactamente. En lugar de impulsos fortuitos e impresionistas, los artistas tendrán que desarrollar su capacidad para afrontar sus aspiraciones y reforzarlas dentro los límites de lo que es posible para cada ámbito del arte y para cada material: la capacidad de encontrar los límites precisos de su concepción. En todos estos esfuerzos por bajar la labor creativa desde esas alturas falsas y grandilocuentes hasta la esfera de las sensatas leyes de organización es donde radica la promesa de esta fuerza vigorosa y tonificante. Su convergencia con las manifestaciones monótonas y cotidianas de la vida, con su prosaísmo, representa esa realidad auténtica del arte, esa cualidad concreta de su lenguaje formal que le permitirá ponerse a salvo del gran peligro que amenaza al arte moderno: su carácter abstracto.

Otra serie de cualidades emanan asimismo de la organización metódica de la máquina. En efecto, desde que las metas de los constructores se organizan con esa claridad conceptual, es natural que su inventiva no cese hasta encontrar un material que corresponda al elemento necesario, hasta que ese elemento alcance su expresión más concisa, y hasta que su forma adopte un perfil que garantice el movimiento más económico en el sistema combinado general. De ahí la búsqueda de ese material preciso que cumpla de la mejor manera su función, y la interminable búsqueda de una forma para cada junta, válvula o pistón hasta encontrar la solución más sencilla y perfecta. Así pues, bajo la influencia de la máquina se forjan *en nuestra mente unos conceptos de belleza y perfección como entidades que mejor responden a las características del material que se está organizando ya su utilización más económica en la consecución de un objetivo específico, es decir, la máxima concentración en la forma y la máxima precisión en el movimiento.*

[...]

El concepto de movimiento casi siempre asume un papel invisible en las intenciones creativas del artista y siempre es una fuerza creativa en potencia, que llega a espiritualizarse de un modo u otro. Solo gracias al concepto de movimiento puede revelarse el significado mismo de un monumento arquitectónico, su articulación y sus elementos. Concretamente, en un organismo vivo tan solo el movimiento en una dirección concreta (el movimiento de los brazos y las piernas, los rayos de la visión y el sonido de la voz humana) puede definir con claridad el significado de dicho organismo en nuestras percepciones. En virtud del movimiento podemos determinar los rasgos primarios y secundarios de una persona, y el significado orgánico del desarrollo del cuerpo humano.

Exactamente del mismo modo, aparte de los problemas utilitarios y constructivos y con independencia de los deseos o intenciones de los arquitectos, en todos y cada uno de los monumentos arquitectónicos, en su diseño más austero, podemos apreciar la presencia de cierta clase de sistema dinámico interno. El hecho de que sea perfectamente posible hablar de la organización metódica de la arquitectura incluso desde el punto de vista de la apariencia externa se debe a la presencia en los monumentos arquitectónicos de aspectos puramente rítmicos que proporcionan la clave para descifrar un método compositivo concreto. En realidad, la esencia compositiva de las obras de arquitectura más monumentales



y estáticas solo puede apreciarse como una función del movimiento de varias fuerzas horizontales, verticales y a menudo inclinadas. El concepto de estado estático en sí mismo indica sencillamente un estado de equilibrio alcanzado por ese movimiento como resultado de la compensación de fuerzas compositivas opuestas y mutuamente destructivas. Así es como puede entenderse, por ejemplo, el arte de la mejor época de la Hélade o de la edad de oro del Renacimiento italiano. Si los criterios del movimiento no se usaron en absoluto en los monumentos de este arte, es solo porque esos monumentos representan un mundo autónomo de fuerzas en movimiento cuya resultante no solo nunca se extiende más allá de los límites del propio monumento, sino que ni siquiera determina nunca la dirección de movimiento alguno; en este caso, la fuerza resultante es sencillamente igual a cero.

Sin embargo, en paralelo a la lucha por un arte tan equilibrado, la humanidad también se ha lanzado a batallar por otros ideales: en concreto, por una articulación más clara del problema del movimiento.

En el arte monumental, esta lucha se manifiesta en el predominio de las fuerzas horizontales, que asumen primordialmente un papel estático en la arquitectura. Sin embargo, incluso en este caso ya nos enfrentamos a una marcada tendencia del movimiento en una dirección horizontal y, por consiguiente, a una quiebra del equilibrio. No obstante, son las fuerzas verticales las que generalmente constituyen la fuente más activa de cualidad dinámica; en los casos en que esas fuerzas alcanzan su mayor desarrollo es donde encontramos la sensación más palpable de movimiento.

Tal es la naturaleza del arte gótico, que ahora es fácilmente comprensible como función de un impulso impetuoso e intenso hacia arriba. Lo que tan vivamente acentúa el empuje y el carácter de este movimiento no es tanto el principio de articulación vertical como tal, sino la fuerza creciente del movimiento en dirección hacia arriba, manifestada en una desmaterialización gradual que empieza con los pilares y los contrafuertes y termina en las agujas diminutas y las cruces.

Exactamente del mismo modo, los principios de las fuerzas dinámicas que crecen y decrecen en intensidad, aunque algo diferentes en su carácter, proporcionan la clave para descifrar los orígenes dinámicos de los estilos pictóricos; el mejor ejemplo de ello es el Barroco.

En cualquier monumento barroco, el movimiento suele estar fragmentado en una multitud de fuerzas de intensidad creciente o decreciente articuladas por separado; estas fuerzas pueden ser diagonales (volutas; ménsulas; frontones triangulares, partidos o quebrados; etcétera) o bien verticales y horizontales, pero la auténtica naturaleza de su intensificación se pone de manifiesto principalmente por la marcada importancia del relieve, la molduración, el claroscuro, etcétera (el paso de una pilastra a una columna embebida y luego a una columna exenta es lo que encarna las fuerzas verticales; y la acumulación de sombras arrojadas por los relieves de las cornisas, las fuerzas horizontales).

Pero incluso en este arte pictórico, cada pareja de estas fuerzas articuladas consigue que se contrarresten mutuamente la intensificación y el equilibrio. En su interior, generalmente en el punto culminante de su desarrollo, hay un eje que o bien existe de hecho o bien puede deducirse. En otras palabras, en cada par de fuerzas se produce un equilibrio preciso o una predisposición a él, al igual que ocurre en el par de fuerzas resultantes que las incluye. Así pues, el rasgo característico que sintetiza todo el abanico de la arquitectura histórica es, a nuestro entender, *ese movimiento que queda compensado de un modo u otro dentro de los límites del propio monumento arquitectónico*, un movimiento que si bien proporciona el desarrollo principal de determinadas fuerzas, permite no obstante *el establecimiento de su fuerza resultante, estando siempre el eje del movimiento dentro de los límites del propio monumento en su mayor parte dentro de su núcleo central*. Esto explica ya la presencia esencial de formas simétricas al menos en agrupaciones separadas, cuando no en la propia silueta general.



La presencia de un eje dentro de la composición genera una composición que resulta equilibrada y simétrica.

En este punto, con objeto de agotar el contenido dinámico de nuestro patrimonio histórico-artístico, hemos de mencionar el origen más puro del ritmo, que se pone de manifiesto en el cuadrado o el círculo rodeados de pórticos, y a veces en el desarrollo longitudinal de ambos. Pero ni siquiera estos ejemplos se apartan esencialmente del esquema antes mencionado. En efecto, ese cuadrado o ese círculo tienen un eje compositivo que se halla en el centro de la figura, mientras que el movimiento longitudinal apreciable en el pórtico se distingue, como en el primer ejemplo, por *la neutralidad en la dirección del movimiento*; este movimiento, aunque claramente marcado, es esencialmente *neutro*; puede verse tan fácilmente de izquierda a derecha como de derecha a izquierda, en el sentido de las agujas del reloj como al contrario.

Retomemos una vez más el examen de la máquina. La quintaesencia de su ser radica en el movimiento. Una máquina que no sea dinámica en el sentido más simple de la palabra parece obviamente un absurdo. Toda la concepción, toda la composición creativa desarrollada por su constructor, desde el proyecto general hasta el último detalle, constituye un esfuerzo por lograr la mejor manifestación y encarnación de esa idea de movimiento. Alcanzar un completo dominio del movimiento llegar a ser su verdadero dueño y usarlo para atravesar la dura corteza de la tierra o la radiante extensión azul de la atmósfera es un problema cuya solución han afrontado las fuerzas creativas del mundo entero, pasando con éxito de una conquista a otra. La máquina es el origen, el método y el medio para llevar a cabo esta conquista.

Konstantín Stepánovich Mélnikov, PAVILLON DE RUISSE, 1925

En: *Le Bulletin de la Vie Artistique*, n. 11, 1925, p.231-233. Traducción al castellano en: *K.S. Mélnikov: Escritos*. Edición a cargo de Ginés Garrido, Ministerio de Fomento, Madrid, 2001, p. 14-15.

Memoria del proyecto de pabellón de la URSS (31 diciembre 1924)

La superficie total del edificio (325 m²) y su tamaño (11 x 29,5 m) se respetan con exactitud. El pabellón, además de la planta baja, cuenta con una primera planta. La planta baja está destinada a los objetos de exposición de las distintas repúblicas [que constituyen la URSS]; la primera planta está dividida en varios espacios (club obrero, sala de lectura, etc.).

El eje principal del pabellón está constituido por una de sus diagonales, donde se sitúa la escalera, que sube a la primera planta. Todo el volumen del edificio está cortado en dos partes, que tienen dos cubiertas a un agua inclinadas en direcciones opuestas. El espacio entre los dos volúmenes está semiabierto y cubierto por elementos también inclinados en direcciones opuestas. Sobre estos elementos se propone el uso de la pintura para las distintas inscripciones en los idiomas de las repúblicas que forman la URSS. Las entradas están situadas en los dos lados opuestos del pabellón. El público que está en la planta baja sube al descansillo de la escalera principal por una pequeña escalera. En ciertos lugares están previstas las salidas de emergencia. El pabellón tiene una estructura de madera. El dibujo enviado es un anteproyecto, que expresa la idea de construcción del pabellón.



Entrevista para la revista Le Bulletin de la Vie Artistique (1925)

Cuando estalló la Revolución de Octubre yo había terminado ya mis estudios en la Escuela Superior y estaba desbordado de clasicismo palladiano. La revolución bolchevique sacudió no solamente las instituciones, sino también las mentes. Su influencia no tardó en aparecer también en el medio artístico; la Revolución exigía una nueva manera de pensar y formas de expresión desconocidas hasta entonces. Y no se trataba en absoluto de que el gobierno estuviera en contra del arte del pasado. Al contrario, las obras de arte recibieron atención y cuidados, la herencia artística se conservó en su totalidad hasta los más mínimos detalles y no ha habido otro país donde se custodiaran más celosamente los museos. Pero, quizá, precisamente debido a estos cuidados, la juventud tuvo la impresión de que el arte de los tiempos pasados había sido clasificado de una vez por todas en estanterías, embalsamado y sepultado en vitrinas; en una palabra, había caducado, e incluso lo que todavía ayer asombraba por su audacia, parecía marchitarse ante nuestros ojos convirtiéndose poco menos que en antigüedades arqueológicas. A este cambio de mentalidad contribuían tanto los cambios en la vida política como la transformación de las costumbres, que se adaptaban a lo nuevo con una facilidad asombrosa. El mundo se vestía de nuevos colores. Yo no soy juez de mis obras ni tampoco de las de mis camaradas, pero estoy convencido de que nunca hubo condiciones sociales tan favorables para el florecimiento de las artes.

Estas son apreciaciones generales. ¿No podría hablarnos con más detalle del pabellón de París? ¿Cuál fue su idea principal?

Esta caja de cristal no fue el fruto de una idea abstracta. Me conducía la vida misma, y yo me adaptaba a las circunstancias. Yo partía de la ubicación de la parcela que me había correspondido, rodeada de árboles: había que hacer un pabellón que destacara claramente entre su masa desordenada por su color, altura y la combinación acertada de las formas. Mis medios eran muy escasos, lo que limitaba la elección de los materiales. Yo quería que el pabellón tuviera el máximo de aire y de luz: era mi deseo personal porque así reflejaría las aspiraciones de todo nuestro pueblo. Al pasar delante del pabellón, no todos desearían entrar, pero todos, de una u otra manera, contemplarían lo expuesto gracias a las superficies de cristal y a la escalera, que se abre a los visitantes, atraviesa el pabellón y permite también verlo desde arriba. En lo que se refiere a los paneles cruzados en diagonal que la cubren, no importa si decepciona a los partidarios de las tapas bien cerradas. La cubierta no es peor que otras en nada: la he compuesto de este modo para que deje entrar el aire y al mismo tiempo proteja de la lluvia en cualquier dirección.

Pero ¿no le parece que la abundancia de cristal y esta cubierta tan extraña confieren a su pabellón un aire demasiado ligero?

No afirmaré que preferiría algo más pesado. ¿Para qué invertir a un edificio provisional por su función de unos falsos atributos de eternidad? Mi pabellón no debe durar tanto como los sóviets; basta con que dure hasta la clausura de la exposición. En una palabra: por sus colores acentuados, la sencillez de sus líneas, la abundancia de aire y de luz, este pabellón, que puede gustar o no, por lo insólito, se parece al país de donde he llegado. Pero, por Dios, no piensen que intencionadamente he edificado un símbolo.



Alexander Rodchenko, LETTERS FROM PARIS, 1925

En: *Cartas de París*. Traducción de Sergio Mendezona, Ginés Garrido y Art in Translation, SL. Editorial La Fábrica, Madrid, 2009.

24 marzo 1925

Desde lejos divisé la torre de nuestro pabellón en la exposición. Aún no he ido allí, iré mañana. Por fuera, París se parece a Moscú más que Berlín.

25 marzo 1925

El pabellón está casi terminado. Nuestro pabellón será el mejor en el sentido de novedad. Los principios de la estructura del edificio son completamente distintos de los que tenemos nosotros: más ligeros, más sencillos. La exposición debería inaugurarse de forma oficial a finales de abril, pero, probablemente, se abrirá en mayo. Por lo que se ha construido en ella, es evidente que su calidad artística es inferior a la de nuestra exposición agrícola.

27 marzo 1925

Mélnikov contaba que cuando alguien le preguntó: “¿Le gusta París?”, él estaba con un pintor ruso, contestó: “Maravilloso, me gusta mucho”, y vio que el pintor ruso se daba la vuelta. Entonces le preguntó: “¿Y a usted?”. El otro contestó: “Algo es algo”, y en sus ojos había lágrimas.

17 abril 1925

Pintaron el pabellón tal como yo lo pinté en el proyecto: rojo, gris y blanco; quedó magnífico, pero nadie dijo una palabra de que lo hice yo, y cuando había que pedir consejo siempre me lo pedían a mí.

10 junio 1925

En la inauguración se congregó una gran muchedumbre de obreros franceses, que recibieron a Krasin con gritos de “vivan los sóviets” y empezaron a cantar “La Internacional”. La policía pidió a Krasin que entrara en el edificio y dispersó a la muchedumbre, al tiempo que Monsi se marchaba deprisa, diciendo: “Perdonen, pero no estoy autorizado por mi gobierno a asistir a una manifestación”. Casi todos los periódicos escriben sobre el pabellón ruso, de ningún otro han escrito tanto; es ciertamente un éxito.

→ 11

Abstracción formal y nuevas
estilizaciones arquitectónicas



La racionalización, considerada generalmente como principio cardinal, no es otra cosa que un agente purificador. Liberar la arquitectura del caos ornamental, subrayar la importancia de sus funciones estructurales y centrar la atención en soluciones concretas y económicas, son principios que definen el aspecto puramente material de este proceso formalizador del que depende el valor práctico de la Nueva Arquitectura.

Walter Gropius

Todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: función por economía (...). Cada arte es composición y por ello inadecuado. Construir es un hecho biológico. Construir no es un proceso estético (...). Construir es sólo organización: organización social, técnica, económica, psíquica.

Hannes Meyer

Fig. 11: Walter Gropius, *Edificio Bauhaus*, Dessau, 1926.



Abstracción formal y nuevas estilizaciones arquitectónicas

De Stijl holandés: de Piet Mondrian a Gerrit Rietveld

Palabras clave: *Nieuwe Beelding*, *De Stijl*, matemática, abstracción, geometría, color, *Gesamtkunstwerk*, contraconstrucción, volumen, espacio y tiempo.

La *Nieuwe Beelding* ("nuevo cumplimiento de la forma"), sostenida programáticamente por los artistas holandeses que se reunieron alrededor de la revista *De Stijl* (1917-1932) –y entre quienes destaca por su contribución teórica y artística P. Mondrian– emprende un radical proceso de "estilización" de lo real, planteando los cánones de una universalidad buscada más allá de los caracteres individuales, y por ello arbitrarios, de la obra de arte.

La máxima abstracción representativa deviene el reflejo consciente de una experiencia de "espiritualización" que tiende a recrear sobre la tela los valores intrínsecos y esenciales de lo percibido.

El uso frecuente de restituciones pictóricas encuadradas por retículas geométricas regulares –o, en todo caso, preordenadas por una lógica de tipo matemático–, y por campos cromáticos pintados con los colores primarios, se opone a la tradición occidental, no solo en la negación de la "figura" naturalista, sino también en la anulación de la tradicional duplicidad entre primer plano y fondo.

Este arte no cuestiona los medios expresivos, sino que sobre todo transforma el sujeto; la verdad de un cuadro deberá por ello buscarse en su *estructura* y no en apariencias, necesariamente falaces.

Cuando para Theo Van Doesburg se plantea la cuestión de cómo introducir el dinamismo temporal en las artes figurativas –aspecto que ante todo le llevó a introducir la diagonal en sus composiciones pictóricas–, el autor se remite a una posible complementariedad entre pintura y arquitectura.



De este modo, el mismo pintor llevará a cabo algunas colaboraciones en las que intervenciones cromáticas sobre volumetrías arquitectónicas deberían servir principalmente para desmaterializar las masas plásticas de la construcción, para disolver el excesivo estatismo de los sólidos.

Este aspecto provocó, por otra parte, la reacción negativa de su socio proyectista (Jacobus Johannes Pieter Oud), que vio excesivamente debilitado el carácter intencionalmente *tectónico* de sus realizaciones.

Sin embargo, a pesar de las reiteradas tentativas de convivencia armónica entre pintura y arquitectura (otra importante asociación fue la que van Doesburg mantuvo con Cornelis van Eesteren), pocas y decepcionantes serán las realizaciones pertenecientes a esta *Gesamtkunstwerk*, cuyo ejemplo más logrado fue sin duda la casa Schröder de Gerrit Rietveld, proyectada en 1923.

La arquitectura “coloreada” encontrará escaso reflejo en la edificación de la época, si exceptuamos unos pocos prototipos de una proyectación global del ambiente de vida, según principios *estéticos*.

Bibliografía

AA.VV., *De Stijl: 1917-1931. Visiones de utopía*. Alianza ed., Madrid, 1986.

AA.VV., *Kandinsky, Mondrian. Dos caminos hacia la abstracción*, Fundación La Caixa', Barcelona, 1994.

Fabre, G.; Hötte, D.W., *Constructing a New World. Van Doesburg & The International Avant-Garde*, Tate Publishing, Londres, 2009.

Crego, Ch., *El espejo del orden. El Arte y la estética del grupo holandés 'De Stijl'*, Akal, Madrid, 1997.

Küper, M.; van Zijl, I., *Gerrit Th. Rietveld, 1888-1964. The Complete Works*, Centraal Museum Utrecht, Utrecht, 1992.

Mondrian, P., *La nueva imagen en la pintura (1917-1922)*, Colección de Arquitectura, Murcia, 1983.

Petersen, A., *Mondrian, Van der Leek, Van Doesburg*, IVAM, Valencia, 1991.

Riley, B., *Mondrian. Nature to Abstraction*, Tate Gallery Publishing, Londres, 1997.

Polano, S., *Theo van Doesburg. Scritti di arte e di architettura (1917-1931)*, Officina, Roma, 1979.

Straaten, E.V., *Van Doesburg. Painter and Architect*, Sdu Publishers, La Haya, 1988.



J.J.P. Oud, THE INFLUENCE OF FRANK LLOYD WRIGHT IN THE ARCHITECTURE OF EUROPE, 1925

En: “La influencia de Frank Lloyd Wright en la arquitectura europea”. *Mi trayectoria en De Stijl*; traducción e introducción a cargo de Charo Crego, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Valencia, 1986, p. 88-95.

Aunque estoy profundamente convencido de la relatividad de cualquier estimación valorativa en arte, que se refiera a los contemporáneos o al menos a las personas cercanas a nosotros, la figura de F.Ll. Wright descolla, a mi parecer, de forma tan clara sobre el mundo que le rodea que, con toda convicción, me atrevo a calificarle como uno de los más grandes de este tiempo, sin temer que una generación posterior se vea obligada a rechazar este juicio.

Entre las obras arquitectónicas que, por su falta de estilo, hay que designarlas con el término novecentistas, es prácticamente imposible nombrar un segundo ejemplo que presente una obra tan íntegra, tan compacta en su concepción, tanto respecto al todo como a los detalles, tan determinada en la expresión y tan firmemente orientada en su línea de evolución.

Si lo propio de este tiempo es que incluso la obra de los más inteligentes hace sentir casi siempre *cómo surgió, cómo es*, en el caso de Wright ocurre lo contrario: todo *es*, sin que se consiga descubrir en la producción un esfuerzo espiritual digno de mención. Si a otros se les admira por el talento con el que se ve que dominan la materia, a Wright yo lo venero porque no logro captar el proceso de nacimiento de su obra, porque esto aún sigue siendo para mí un misterio completo.

Esta veneración, que se ha reafirmado en alto grado en las fases cambiantes de mi propio desarrollo, no disminuye porque, al pedírseme esta crítica, no considere únicamente feliz la influencia importante e incluso grande de Wright en la arquitectura europea.

Con esta influencia ha ocurrido lo mismo que pasó con el surgimiento de una “escuela Wright” en el Oeste de los Estados Unidos. En una ocasión, Wright mismo escribió con un tono pesimista que le entristecía ver que la forma en la que había llevado a cabo sus ideas en las obras arquitectónicas parecía poseer más fuerza de atracción que las ideas mismas. Y eso lo consideraba funesto para la evolución de la arquitectura en general, pues sus ideas apuntaban precisamente a tomar como punto de partida la función y no la forma.

En este sentido, quisiera denominar también funesta la influencia que el singular talento de Wright ha ejercido en la arquitectura de este lado del océano. En la confusión de ideas de la arquitectura europea de los últimos decenios –después de la desmedida conformidad y seguridad de las generaciones pasadas– en la que cada hecho, que no era demasiado extravagante, se convertía en un problema exacerbante, la obra de Wright tuvo que operar como una revelación, cuando se hizo conocida de una manera más completa. Libre de la mezquindad de los detalles, que minaba la arquitectura del viejo continente, obvia a pesar de sus exóticas peculiaridades, cautivadora pese a la sencillez de sus motivos, la obra de Wright convenció inmediatamente.

El amontonamiento de las masas, que parecían crecer del suelo, era en toda su dinamicidad tan firme, el engranaje en y a través de los elementos, reluciente como en una pantalla cinematográfica, era tan natural, la dimensión práctica discurría tan racionalmente en los espacios, ensartados entre sí con la facilidad del juego, que no solo no cupo la menor duda sobre la ineludible necesidad que nosotros teníamos de ese lenguaje formal, sino que además se aceptó sin más que lo objetivo y lo agradable se encontraban



unidos, en nuestro tiempo, a la única manera posible de síntesis bella: la que Wright, el artista, había producido, la que Wright, el profeta, había predicado; ahora se había encontrado el ejemplo –¡tanto tiempo buscado!– en el que el objetivo universal y la realización individual se imbricaban mutuamente, en pocas palabras, por fin, en este caso y por primera vez, lo personal era otra vez lo general. Además –¡y esto ciertamente no fue indiferente!– la aplicación de los medios de Wright, incluso allí donde eran utilizados de una manera menos pura y virtuosa que como lo hacía el maestro, parecían garantizar como regla un efecto soportable y un cierto gustillo.

La arquitectura de Holanda, Alemania, Checoslovaquia, Francia, Bélgica, Polonia, Rumanía, etc. sufrió de forma voluntaria la influencia de este admirable talento en su vanguardia y en todo lo que cabe comprender en ella, cuando no se toma con demasiada seriedad. Las características típicas del trabajo de Wright: el desplazamiento de las plantas, la continuación de los voladizos más allá de sus límites, los volúmenes repetidamente interrumpidos y de nuevo proseguidos, el crecimiento predominantemente horizontal, se manifiestan en esta época, en la que el espíritu de las obras de Wright ha empezado a actuar en nuestra parte del mundo, como las propiedades de un importante porcentaje de la producción arquitectónica moderna en Europa.

Por otra parte, los críticos han cometido repetidas veces una equivocación a la que nunca se podrá prestar suficiente atención, porque en ella precisamente se esconde la causa de que la influencia de Wright en la arquitectura europea tenga que ser considerada menos feliz de lo que debiera; es una equivocación atribuir exclusivamente a Wright el nacimiento de estas características. Pues, en el momento en el que la veneración de las obras de Wright había llegado a su punto culminante entre los colegas del otro lado del océano, la misma arquitectura europea se encontraba en un estado de fermentación del que nacería el cubismo. Por eso, igual que a la influencia de Wright, también al cubismo se le tiene que atribuir un papel importante en el nacimiento de las formas externas características, tal como se manifestaron en la corriente de la arquitectura europea, indicada más arriba. Esta misma corriente –como se deriva de lo anterior– es el resultado de una mezcla de dos influencias, una mezcla que, ya solo porque por ambos lados se observa más un culto a la forma en cuestión que una orientación hacia lo esencial, es decepcionante, pero que aún es más decepcionante porque conlleva el debilitamiento de una tendencia –la cubista– que prometía ser, en sus consecuencias, de sumo interés para el futuro de la arquitectura. Una tendencia que –se tiene que añadir– ha de encontrarse en lo fundamental más cerca de Wright que del culto a lo externo, que se ejerció inintencionadamente para su glorificación imitando su obra.

Aunque en la determinación de los factores, que han intervenido fructíferamente en el nacimiento de las características anteriormente nombradas de la arquitectura europea, contemos con la voluntad del cubismo como un elemento complementario a la influencia de Wright, seguiremos manteniendo sin la menor duda que la fascinación ejercida por la obra de Wright allanó en gran medida el camino del mismo cubismo; la ironía del destino, sin embargo, quiso que lo arrebatadoramente lírico, propio del canto de esta sirena arquitectónica, perjudicara al mismo tiempo a la pureza sonora, que empezaba a surgir en la arquitectura europea, como consecuencia de ciertas intenciones que también compartía Wright, a pesar de que en sus obras se expresan de otra manera que según su voluntad (es decir, que según su voluntad tal y como se puede deducir de sus escritos).

Pues lo que Wright quería: una arquitectura basada en las necesidades y posibilidades de su tiempo, cuyas exigencias de viabilidad económica general, de accesibilidad social universal, en una palabra, de necesidad estético-social abocaba a una forma con un carácter cerrado, severo y exacto, simple y regular, esto, que era lo que él quería, pero de lo que entre tanto se alejaba continuamente por el despliegue de su capacidad visionaria, lo intentó de una manera efectivamente consecuente el cubismo.



El cubismo en arquitectura –tenemos que dejarlo claro– surgió de forma absolutamente autónoma, totalmente al margen de Wright; nació sugerido por las artes liberales y como ocurre en ellas: de un impulso interno. Aunque contenía, además de la similitud externa superficial, parentescos internos con la obra de Wright –merecería la pena un estudio que los rastreara y que estudiara en este sentido algunos de los relieves de Wright–, en esencia eran diferentes e incluso opuestos entre sí.

Parecen encontrarse correspondencias en la búsqueda de lo cuadrado, en la tendencia tridimensional, en la descomposición de los cuerpos y en la recomposición de sus partes y, en general, en el deseo de unir muchas partes pequeñas –obtenidas anteriormente por disección– en un todo en el que se podrían ver los elementos de la disección anterior; también tienen en común la aplicación de materiales nuevos, técnicas nuevas, construcciones nuevas, la orientación hacia exigencias nuevas.

Sin embargo, aquello que en Wright es exceso escultórico, abundancia sensual, en el cubismo era –no podía ser por el momento de otra forma– ascetismo puritano, abstinencia espiritual. Aquello que en Wright crecía desde la plenitud de la vida hasta una voluptuosidad que solo podía casar con un “high-life” americano, en Europa se reprimía hasta el modesto nivel de una abstracción, que surgía de otros deseos y que comprendía todo y a todos.

Aunque en la práctica Wright mostró ser más artista que profeta, el cubismo –como se ha dicho– preparó de una manera más efectiva la ejecución de lo que también era su teoría.

Por primera vez desde el Renacimiento –después de 30 años de estar despiertos– se volvió a proclamar en el cubismo de forma pura la conciencia arquitectónica. ¡Aún muy puntillosamente, como es propio de la pubertad, pero también con mucha fortaleza!

En la arquitectura como en las artes liberales, este estadio era un estadio de transición: de desprendimiento del sistema antiguo y de construcción del orden nuevo. Se recuperó la idea constructiva y el valor de las relaciones, situándolas en otro plano; se volvieron a reconocer y se sondaron hasta llegar a su fondo el peso esencial de la línea y la gravedad casi opresiva de la forma; se volvió a conquistar y a profundizar el significado de la masa y su complemento: el espacio. Pero en el cubismo sobre todo –como consecuencia lógica de los intentos de renovación anteriores– se expresó inmediata e intensamente una tensión de una vitalidad mayor y más verdadera que la que se expresaba en la arquitectura de muchas de las épocas precedentes, cuya vida autónoma, hasta hacía poco, se limitaba en el mejor de los casos a la dulce y conmovedora capacidad del gusto cultivado dotado con un virtuoso talento compositivo.

El cubismo era, por lo tanto, una vuelta a sí mismo y un principio; imponía deberes confiando en un futuro, en lugar de apropiarse de unos derechos parasitando en el pasado, como habían hecho las generaciones anteriores. En el romanticismo involuntario de su impulso espasmódico a sintetizar estaba el preludeo de una nueva síntesis formal, de un nuevo –¡un ahistórico!– clasicismo. La necesidad de número y medida, de pureza y orden, de regularidad y repetición, de perfeccionamiento y redondeado, propiedades de los órganos de la vida moderna, de la técnica, la circulación, la higiene, inherentes también a la situación social, a las relaciones económicas, al método de producción en masa, tienen su precedente en el cubismo.

Hay algo de trágico en el hecho de que la evolución de las cosas, que Wright propagó durante tanto tiempo y con tantas fuerzas, sufriera y sufra, debido a la errónea comprensión de su obra, el trapicheo superficial de sus propios continuadores. Para nosotros puede ser indiferente que la concepción del arquitecto superara la conciencia del predicador; indiferente, porque el resultado es bello; indiferente, porque la base de sus obras es razonable y no se encuentra perturbada de antemano por premisas estéticas; en fin, indiferente también, porque la vida, que no ha caído en el inmovilismo, se sustrae continuamente –y felizmente– al dogma de la teoría. Pero la teoría –hay que poner sobre esto



el acento— contiene un valor fundamental como base de la vida. Siempre ha contenido un valor fundamental, pero en este tiempo, en el que falta toda línea directriz estética, todo asidero tradicional, es totalmente imprescindible. La nueva arquitectura nunca podrá ser lo suficientemente consecuente con sus objetivos; por eso, aceptaremos con gusto las inevitables inconsecuencias de sus resultados, ¡pero solo si se lo merecen!

Toda insistencia no será suficiente para convencer a los adeptos de Wright —como lo intentara él mismo— de que continuar construyendo como lo hacía Wright es algo distinto a “inspirarse” en su obra, como gusta decirse. No es menos grave imitar lo que ha construido un gran contemporáneo que copiar una columna griega. Todo lo contrario. Más dañinos que los obstáculos, que la arquitectura académica interpone en el camino del nacimiento de una arquitectura funcional, son los productos realizados por los continuadores de los precursores modernos, pues la apariencia de segunda mano con que estos últimos revisten sus realizaciones se sustrae, por su forma actual y su aspecto de crecimiento orgánico, a la lucha que se lleva a cabo en pro de una construcción pura, mientras que los académicos presentan al ataque su frente de una manera abierta y franca. Y si algo es “funesto” para el futuro de una arquitectura nueva es este carácter irresoluto, que es mucho peor que un plagio abierto que careciera de carácter.

Theo van Doesburg, L'ÉVOLUTION DE L'ARCHITECTURE MODERNE EN HOLLANDE, 1925

En: “La evolución de la arquitectura moderna en Holanda”. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Selección, traducción y prólogo a cargo de Charo Crego, Colección de Arquitectura, Valencia, n. 18, 1985, p. 111-119.

En Holanda, en donde los pintores innovadores tuvieron que luchar contra una vieja y célebre tradición, a los arquitectos les fue más fácil que en cualquier otro lugar imponer un cambio radical en la arquitectura. Frente a ellos no había ni una escuela tradicional ni una opción común establecida. Podían entregarse a las experiencias más atrevidas.

Los arquitectos de la Escuela de Amsterdam pudieron realizar prácticamente en Amsterdam y en Bergen las experiencias que habían estudiado en su revista *Wendingen*.

Para conocer y comprender la arquitectura de un país hay que estudiar los elementos dominantes en el aspecto general de sus ciudades.

En Holanda este aspecto estaba dominado por los caracteres siguientes:

1. Imitación de estilos antiguos.
2. Presencia de una arquitectura popular típica.

El primer carácter domina sobre todo en los monumentos, como en el palacio del Dam de Amsterdam, en varios edificios oficiales, en la Bolsa antigua.

El segundo domina en las viviendas de la antigua burguesía que, por necesidad funcional, se encuentran al borde de los canales.

Muy característicos del estilo nacional son los hastiales escalonados que aparecen en los cuadros de P. de Hoogh y que aún se encuentran a lo largo de los canales de Amsterdam, Haarlem, Leiden, Delft, etc.

Cuando Cuypers y Berlage liberaron a la arquitectura de sus tradiciones imitativas, dando un carácter personal a los edificios oficiales, como en el caso del Museo y de la Estación Central de Cuypers y de la Bolsa de Berlage en Amsterdam, se realizó un gran avance.



Estos dos arquitectos, Cuypers y Berlage, marcaron la transición de la arquitectura pseudo-clásica a la arquitectura independiente y elemental. Pero, el hecho de que a Berlage le guste demasiado la arquitectura románica y gótica hace que en la mayoría de sus edificios domine un clasicismo elemental en lugar de un constructivismo elemental. Tanto su obra teórica como su obra práctica se basan en una concepción esencialmente clásica. Nunca se ha planteado el problema de la arquitectura de una manera clara, independiente y liberada de la tradición. En sus manos los medios elementales arquitectónicos se convierten en símbolo de una confusa y semirreligiosa metafísica. Para él, el ideal de la arquitectura moderna es el *templo* y no los hangares, los grandes almacenes, los bloques de viviendas de las ciudades, etc.

Esta arquitectura, nacida de una tendencia romántica hacia lo monumental, no podía engendrar una arquitectura elemental, clara y constructiva. Por eso la arquitectura de Berlage conduce al neorromanticismo, tipo “escuela de Amsterdam” (a la *Het Scheepvaarthuis* y en una palabra, a la Amsterdam decorativa de hoy día).

A pesar de ello, la influencia indirecta de la arquitectura de Berlage sobre la nueva generación fue de considerable importancia. En la “Bolsa”, por ejemplo, se encuentran numerosos rasgos verdaderamente modernos: la supresión de lo superfluo, la subdivisión de la fachada, el predominio de las superficies planas y de los espacios funcionales.

Estos edificios, centros de comunicación del comercio y del arte, que pusieron una nota dominante en el aspecto general de la ciudad, tuvieron tal valor de demostración que despertaron en la nueva generación el sentido de una arquitectura viva y original.

La arquitectura holandesa estaba dominada por la disposición de los canales, los cuales estaban a su vez dominados por la necesidad de la comunicación por agua. En el fondo esta arquitectura nacional, que se dirigía sobre todo a realzar el efecto de las fachadas exteriores, era puramente ornamental: casi no era otra cosa que una decoración de los canales.

En esto se oponía profundamente a la arquitectura que exigían los artistas modernos, una arquitectura pura, simple y constructiva, que lógicamente se desenvolvería del interior (función) hacia el exterior (fachada).

En 1916 se fundó en Holanda, por el autor de estas líneas, la revista *De Stijl*. En esta revista los artistas –pintores, escultores, arquitectos– expusieron su concepción de un estilo verdaderamente nuevo.

Al mismo tiempo que se formó este grupo, gracias a una extraordinaria coincidencia, los arquitectos se encontraron ante la posibilidad de poder aplicar los principios colectivos del grupo, realizados en primera instancia por los pintores.

Estos principios, que han recibido una consagración oficial, dominan ahora sobre la nueva arquitectura de Holanda y de los países vecinos, por eso nos ha parecido útil resumirlos aquí para los lectores de *L'Architecture Vivante*.

Estos principios, que tienden a la formación de una nueva plástica, fueron desarrollados desde 1916 por los artistas del grupo holandés *De Stijl* en sus escritos y fueron aplicados en sus realizaciones.

1. LA FORMA. Para crear un desarrollo sano de la arquitectura hay que eliminar la ilusión y la concepción de una “forma” *a priori*. En lugar de emplear elementos provenientes de estilos antiguos es necesario plantearse de nuevo el problema de la arquitectura.
2. LOS ELEMENTOS. La nueva arquitectura es elemental, es decir, se desarrolla partiendo de los elementos de la construcción en el sentido más amplio: función, masa, luz, materiales, planta, tiempo, espacio, color, etc. Estos elementos son al mismo tiempo elementos creativos.



3. LA ECONOMÍA. La nueva arquitectura es económica, es decir, utiliza los medios elementales más esenciales, sin derroche de medios o materiales.
4. LA FUNCIÓN. La nueva arquitectura es funcional, es decir, se funda en la síntesis de las exigencias prácticas. La arquitectura las determina en un plano claro y legible.
5. LO INFORME. La nueva arquitectura es informe, pero, sin embargo, está bien determinada. No conoce un esquema *a priori*, un molde en el que verter los espacios funcionales. Frente a todos los estilos del pasado, el nuevo método arquitectónico no conoce los tipos fundamentales. La división y subdivisión de los espacios interiores y exteriores se determina de forma rígida por medio de planos rectangulares, esto es, por medio de planos que no tienen forma individual. Gracias a esta determinación de los planos, dichos planos se pueden extender hasta el infinito, por todos los lados y sin cesar. Lo que así resulta es un sistema coordinado, cuyos puntos diferentes se corresponden con una misma cantidad de puntos del espacio universal. Existe una relación entre los diferentes planos y el espacio exterior.
6. LO MONUMENTAL. La nueva arquitectura realiza lo “monumental”, con independencia de lo “grande” y lo “pequeño”.
7. EL VANO. La nueva arquitectura no conoce ninguna parte pasiva; ha vencido al vano. La ventana tiene una importancia activa en relación con la posición de la superficie plana, ciega, de los muros. Un vano o un vacío no están ahí casualmente, pues todo está determinado de una manera rígida por su contraste. Examinense las diferentes contra-construcciones en las que los elementos arquitectónicos, línea, plano, espacio, volumen, etc., son estudiados con sus valores respectivos y sus relaciones en un espacio de tres dimensiones.
8. LA PLANTA. La nueva arquitectura ha horadado la pared, suprimiendo así la dualidad interior-exterior. Las paredes se han convertido en simples puntos de apoyo. De ello resulta una planta nueva, una planta abierta totalmente diferente a la planta clásica, pues los espacios exteriores e interiores se penetran.
9. LA SUBDIVISIÓN. La nueva arquitectura es abierta. El conjunto consiste en un espacio general, subdividido en diferentes espacios en razón del confort de la vivienda. Dicha subdivisión se realiza mediante planos de separación (interior) y mediante planos de cerramiento (exterior). Los primeros, que separan espacios funcionales, pueden ser móviles, es decir, pueden ser sustituidos por mamparas móviles (entre estos planos se pueden incluir las puertas). En un estadio más avanzado del desarrollo de la arquitectura moderna desaparecerá la planta. La composición del espacio, proyectado dimensionalmente en sección horizontal (la planta), podrá ser sustituida por un cálculo exacto de la construcción. Las matemáticas euclidianas ya no nos servirán, pero gracias a las estimaciones no euclidianas, cuatridimensionales, la construcción será más fácil.
10. TIEMPO Y ESPACIO. La nueva arquitectura no cuenta solo con el espacio sino también con el tiempo como valor de la arquitectura. La unificación de espacio y tiempo da un aspecto más completo a la visión arquitectónica.



11. EL ASPECTO PLÁSTICO se obtiene mediante la cuarta dimensión espacio-temporal.
12. ESTÁTICA. La nueva arquitectura es anticúbica, es decir, en ella los diferentes espacios no se comprimen en un cubo cerrado. Al contrario, las diferentes células espaciales (incluidos los volúmenes de los balcones) se desarrollan excéntricamente, del centro del cubo a la periferia, por lo que las dimensiones de altura, anchura, profundidad, tiempo reciben una nueva expresión plástica. Así, la casa moderna dará la impresión de estar planeando, de estar suspendida en el aire, de oponerse a la gravitación natural.
13. SIMETRÍA Y REPETICIÓN. La nueva arquitectura ha suprimido la repetición y ha destruido la igualdad de las dos mitades, la simetría. No conoce la repetición en el espacio, ni el muro en la calle, ni la normalización. Un bloque de casas es un todo del mismo tipo que una casa independiente. Las mismas leyes valen tanto para el bloque-de-casas como para la casa particular.
En lugar de la simetría, la nueva arquitectura propone la relación equilibrada entre partes no iguales, es decir, entre partes que difieren (en posición, medida, proporción, etc.) por su carácter funcional. La correspondencia de estas partes entre sí tiende al equilibrio de las partes diferentes y no a la igualdad.
14. FRONTALISMO. Frente al frontalismo, nacido de una concepción estática de la vida, la nueva arquitectura logrará una gran riqueza por medio del desarrollo plástico poliédrico en el espacio-tiempo.
15. EL COLOR. La nueva arquitectura ha sustituido la expresión particular de la pintura, es decir, la expresión imaginaria e ilusionista de la armonía (el cuadro de formas naturalistas) por la expresión más directa de planos coloreados.
La nueva arquitectura toma el color orgánicamente, en sí misma. El color es uno de los medios elementales para hacer visible la armonía de las relaciones arquitectónicas. Sin color las relaciones entre proporciones no obtienen el carácter de una realidad viva; gracias al color la arquitectura se ha convertido en el punto final de todas las investigaciones plásticas, tanto en el espacio como en el tiempo.
En una arquitectura neutra, acromática, el equilibrio de las relaciones entre los elementos arquitectónicos es invisible. Por esto se buscaba un remate: un cuadro en la pared o una escultura en el espacio. Pero esto suponía un dualismo que se encontraba en relación con la época, en la que la vida estética y la vida real también se encontraban separadas.
En el momento en que nació la arquitectura moderna, el pintor-constructor ha encontrado su verdadero campo de acción creadora. Organiza estéticamente el color en el espacio-tiempo, haciendo plásticamente visible una nueva dimensión. En un estadio posterior de la evolución de la arquitectura, el color pintado se podrá sustituir por materiales desnaturalizados (compuestos químicos), pero siempre en relación con la utilidad.
16. DECORACIÓN. La nueva arquitectura es antidecorativa. En ella el color no tiene un valor ornamental, sino que es un medio elemental de la expresión arquitectónica.



17. LA ARQUITECTURA COMO SÍNTESIS DE LA CONSTRUCCIÓN PLÁSTICA. En la nueva concepción arquitectónica la estructura del edificio es algo subordinado. Solamente por la colaboración de todas las artes plásticas la arquitectura alcanza su plena expresión.

El neoplasticista está convencido de que construye en el campo espacio-temporal, lo que supone que él puede desplazarse en las cuatro dimensiones del espacio-tiempo. La nueva arquitectura no permite nada imaginario (en forma de cuadro o de escultura separables), su fin es crear una armonía solo con sus medios propios. Cada elemento arquitectónico tiene que contribuir a crear un máximo de expresión plástica sobre una base lógica y práctica.

Bajo el impulso del pensamiento rector del grupo *De Stijl* ya han nacido numerosos edificios modernos.

Los primeros artesanos de esta arquitectura fueron: Robert Van't Hoff, J.J.P. Oud y Jan Wils.

Por desgracia, las primeras obras no se habían liberado aún de la tradición. Eran demasiado monumentales, pesadas y cerradas. Pero a pesar de este defecto, construidas sinceramente, anunciaban ya un período en el que el problema de la arquitectura podría desarrollarse libremente.

Gracias a estas experiencias de construcción práctica, los constructores plásticos y después de ellos, G. Rietveld, W. van Leusden, C. van Eesteren y el autor de estas líneas, pudieron sacar todas las consecuencias que se derivaban de esta nueva tendencia.

Apoyados por un entusiasmo creciente, están estudiando llenos de optimismo el problema de un arte colectivo.



La consagración de la modernidad en la segunda Bauhaus (1923-1933): Walter Gropius

Palabras clave: *Neue Sachlichkeit*, arte e industria, *standard*, *International Style*, tecnología, economía, función estructural.

Hacia el fin de la fase weimariana de la Bauhaus, aparecieron dos personajes que contribuyeron a un significativo cambio de rumbo en sus pautas ideológicas.

En 1921 llegó a Weimar Theo van Doesburg, mientras en 1922 entraba en la misma Bauhaus Wassily Kandinsky. Entre tanto, Johannes Itten (ya en abierto conflicto con Gropius, cada vez más atento a las exigencias de la producción industrial) fue sustituido por László Moholy-Nagy.

De este modo, se ponían las bases para una redefinición de la enseñanza hacia temáticas y soluciones lingüísticas mucho más “objetivables”: así, a partir de 1923, el nuevo eslogan será: “arte e industria: una nueva unidad”.

Con el traslado a Dessau, la escuela cumple un giro ulterior que la decanta hacia un enfoque consagrado a asimilar las innovadoras resoluciones de los movimientos contemporáneos de vanguardia, siendo ante todo influida por las teorías de la *Neue Sachlichkeit*.

La nueva sede se convierte en un ejemplo construido de la adopción unívoca de una “semántica” moderna, destacando como el explícito mensaje de un grupo de artistas progresistas volcado en el plan de hacer coincidir el mundo del pensamiento y de la creación artística con las metamorfosis de un presente tecnológico e industrializado.

La actividad proyectual de Gropius, complementaria a su papel de director de la Bauhaus, refleja el principio mediador que subyace en sus presupuestos operativos: el de transformar las veleidades revolucionarias de las vanguardias figurativas en un “estilo” de la modernidad, donde encontramos una canónica catalogación de los signos de identidad del llamado *International Style*, ofrecidos de manera pedagógica y accesible a sus potenciales usuarios: “Liberar la arquitectura del caos ornamental, subrayar la importancia de sus funciones estructurales y centrar la atención en soluciones concretas y económicas.”

Bibliografía

AA.VV., *Bauhaus, a Conceptual a Model*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009

Argan, G.C., *W. Gropius y la Bauhaus*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.

De Michelis, M.; Kohlmeyer, A. (ed.), *Bauhaus 1919-1933. Da Kandinsky a Klee, da Gropius a Mies van der Rohe*, Mazzotta, Milán, 1996.

Forgács, E., *The Bauhaus idea and Bauhaus Politics*, Central European University Press, Budapest, 1995.



Giedion, S., *Walter Gropius: Work and Teamwerk*, Reinhold Publishing Corporation, Nueva York, 1954; Dover Publications inc., Nueva York, 1992.

Gropius, W., *Internationale Architektur*, col. Bauhaus-Bücher, n. 1, Múnich, 1925.

Hochman, E.S., *Bauhaus, crisol de la modernidad*, Editorial Paidós, Barcelona, 2002.

Isaacs, R., *Gropius. An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*, A Bulfinch Press Book little, Brown and Company, Boston, 1991.

Nerdinger, W. (ed. by), *The Walter Gropius Archive*, (vol. 1-4) Garland Publishing Inc. and Harvard University Art Museums, Nueva York, Londres y Cambridge (Mass.), 1990.

Nerdinger, W., *Walter Gropius*, Bauhaus Archiv, Berlín, 1985 (trad. it.: *Walter Gropius, opera completa*, Electa, Milán, 1988).

Oskar Schlemmer, DIE ERSTE BAUHAUS AUSSTELLUNG IN WEIMAR, 1923

En: “Manifiesto de la primera exposición de la Bauhaus (junio-septiembre 1923)”. Wíngler, H.M., *Las escuelas de arte de Vanguardia, 1900-1933*. Traducción de Maya Aguiriano, Taurus, Madrid, 1980, p. 82-84.

La *Staatliches Bauhaus* (Bauhaus estatal) de Weimar es la primera y, hasta ahora, la única escuela estatal del Reich –si no del mundo entero– que invita a las fuerzas creativas de las bellas artes, en tanto conserven su vitalidad, a actuar. Al mismo tiempo, mediante la instalación de talleres sobre bases artesanales, se ha impuesto como tarea unir las en un todo, en una compenetración fructífera para hacerlas converger en la arquitectura. El concepto de arquitectura debe restablecer la unidad que feneció en el envilecido academicismo y en los afectados oficios artísticos, tiene que restablecer la gran relación con el todo y posibilitar, en el sentido más apurado, la obra de arte total. El ideal es viejo, pero su apariencia es siempre nueva. Su culminación es el estilo y la “voluntad de estilo” nunca fue más poderosa que en la actualidad. Pero la confusión de los espíritus y de los conceptos ha causado conflictos y disputas sobre la naturaleza de este estilo que debe aflorar como la nueva belleza de esta confrontación de las ideas. Semejante escuela, animadora y animada en sí misma, se convierte, a pesar suyo, en un barómetro de las convulsiones de la vida política e intelectual de su tiempo, y la historia de la Bauhaus se convertirá en la historia del arte contemporáneo.

La *Staatliches Bauhaus*, fundada tras la catástrofe de la Guerra en el caos de la revolución y en la era del florecimiento de un arte explosivo y emocionalmente lleno de *pathos*, viene a ser el punto de reunión de todos los que, con fe en el futuro y un entusiasmo desbordante, quieren construir la catedral del socialismo. Los triunfos de la industria y de la técnica antes de la Guerra, y las orgías bajo el signo de la destrucción durante ella, despertaron aquel romanticismo vehemente, que era una protesta ardiente contra el materialismo y la mecanización del arte y de la vida. La miseria de la época era también la miseria de los espíritus. El culto de lo inconsciente y de lo indescifrable, la propensión al misticismo y al sectarismo brotaron en la búsqueda de las últimas cosas que estaban en peligro de perder todo su significado en un mundo lleno de vacilaciones y de rupturas. La ruptura de los límites de la estética clásica fortaleció la preeminencia de la emoción que encontró su alimento y confirmación en el descubrimiento del Oriente y del arte negro, de los campesinos, de los niños y los enfermos mentales. El origen de la creación



artística fue, asimismo, tanto más investigado cuanto sus límites se extendieron más audazmente. El uso apasionado de los medios expresivos florecía como en las imágenes de los altares. Sin embargo, es en los cuadros, siempre en los cuadros, donde se refugian los valores decisivos. Ellos tienen que asumir su deuda con la síntesis proclamada, independientemente de la unidad del mismo cuadro, como la conquista más elevada de la exaltación individual, irredenta y a la vez no resuelta. La artesanía honesta se encenagaba en la alegría exótica por los materiales y la arquitectura apilaba utopías sobre el papel.

La inversión de los valores, los cambios en los puntos de vista, el nombre y el concepto dan como resultado la imagen opuesta, el nuevo credo. Dadá, el bufón de Corte en este reino, juega a la pelota con las paradojas y libera y purifica la atmósfera. El americanismo traspuesto a Europa, cuña nueva en el viejo mundo, muerte al pasado, a la luz de la luna y al alma, así avanza el tiempo presente con ademanes de conquistador. La razón y la ciencia, “los poderes supremos del hombre”, son los guías, y el ingeniero es el ejecutor imperturbable de las posibilidades ilimitadas. Las matemáticas, la construcción y la mecanización son los elementos. El poder y el dinero son los dictadores de estos fenómenos modernos de hierro, cemento, vidrio y electricidad. Velocidad de la materia rígida, desmaterialización de la materia, organización de la materia inorgánica, todos ellos producen el milagro de la abstracción. Basados en las leyes naturales, ellos son la obra del espíritu para la dominación de la naturaleza; apoyados en el poder del capital, se convierten en una obra del hombre contra el hombre. El “tempo” y la hipertensión de lo mercantil convierten la utilidad y la finalidad en la medida de toda actividad, y el cálculo se apodera del mundo trascendente: el arte se convierte en un logaritmo. El arte, hace tiempo desposeído de su nombre, vive su vida tras la muerte en el monumento del cubo y en el cuadrado coloreado. La religión es un proceso mental exacto, y Dios está muerto. El hombre, el ser consciente de sí mismo y perfecto, superado por cualquier maniquí en exactitud, se aferra a los resultados de la retorta del químico hasta que sea hallada también la fórmula para el “espíritu”. Goethe:

“Cuando se realizan las esperanzas de que los hombres se unan y se conozcan mutuamente con toda su fuerza, con la mente y el corazón, con el entendimiento y el amor, nadie podrá imaginarse lo que ocurrirá. Alá ya no necesitará crear, nosotros crearemos su mundo”.

Esta es la síntesis, el resumen, la intensificación y la densificación de todo lo que es positivo para formar un poderoso centro de fuerzas. La idea del centro, alejada de la mediocridad y de la debilidad, entendida como balanza y equilibrio, se convierte en la idea del arte alemán. Alemania, país central, y Weimar, su corazón, no son por primera vez el lugar elegido de decisiones espirituales. Se trata de reconocer lo que es apropiado para nosotros con objeto de no vagar descariados y sin objetivo. En el equilibrio de las oposiciones polares; amando tanto el más remoto pasado como el más remoto futuro; conjurando tanto a la reacción como al anarquismo; avanzando desde el fin por sí mismo, desde el yo singular hacia lo típico, de lo problemático a lo válido y seguro, llegaremos a ser los portadores de la responsabilidad y la conciencia del mundo. Un idealismo de la actividad que abarque, penetre y una el arte, la ciencia y la técnica y que influya en la investigación, en el estudio y en el trabajo, realizará la construcción artística del hombre, que respecto al sistema cósmico es solamente una metáfora. Hoy no podemos más que evaluar el plan del conjunto, poner los fundamentos y preparar las piedras para la construcción.

Pero

¡Somos! ¡Queremos! ¡Y creemos!



Walter Gropius, THE NEW ARCHITECTURE AND THE BAUHAUS, 1935

En: *La Nueva arquitectura y la Bauhaus*. Traducción a cargo de Beatriz de Moura, Lumen, Barcelona, 1966, p. 35-40, 43-55, 105-109.

Estandarización

La economía nacional de un país es impulsada por el deseo de satisfacer las necesidades de la comunidad con el menor costo y esfuerzo, por medio del perfeccionamiento de sus organizaciones productivas. Este primer impulso abrió paso a la mecanización, a la división especializada del trabajo y a la racionalización, adelantos irrevocables de la evolución industrial que atañen tanto a la construcción como a cualquier otro sector de una sociedad productiva organizada. La mecanización, como un fin en sí misma, produciría sin duda alguna una catástrofe: los hombres quedarían reducidos a una existencia infrahumana de robots. (Aquí tocamos la razón fundamental de la resistencia obstinada de la civilización artesanal ante el nuevo mundo de la máquina). Pero en realidad la mecanización tiene una sola finalidad: abolir el trabajo físico del hombre y ofrecerle los medios de vida necesarios para que destine su cuerpo y su inteligencia a actividades de orden superior.

Nuestra época ha iniciado una era de racionalización de la industria fundada en la cooperación de la producción manual y mecánica a la que damos el nombre de estandarización, que repercute ya actualmente en la construcción. No cabe duda de que el empleo sistemático de la estandarización en la construcción representaría una economía considerable, de la que no es posible, hoy en día, calcular exactamente el alcance.

La estandarización no constituye un obstáculo para el desarrollo de la civilización, sino, por el contrario, uno de sus inmediatos aliados. Un estándar puede definirse como el prototipo simplificado y práctico de un objeto de uso corriente, que resulta de una síntesis de lo mejor de sus formas originales, síntesis que se obtiene por la eliminación de todo capricho personal del diseñador y de lo que no es esencial a su forma. Este estándar despersonalizado es conocido con el nombre de “norma”, palabra que deriva de la escuadra del carpintero.

El temor de que la personalidad quede aplastada bajo la creciente “tiranía” de la estandarización es un mito que no resiste al más somero razonamiento. En todas las épocas históricas, la existencia de estándares (aceptación consciente de *formas-tipo*) ha respondido a las exigencias de una sociedad bien formada y organizada. Es sabido que la repetición de unas mismas cosas para unos mismos fines ejerce sobre el hombre una influencia estabilizadora.

Como unidad celular básica de otra unidad mayor que es la calle, la vivienda representa un típico organismo de grupo. La uniformidad de las células, cuya multiplicación por calles forma otra unidad aún mayor que es la ciudad, exige por lo tanto una expresión formal. La diversidad de tamaños es un factor necesario de variación y da lugar a un contraste natural entre los distintos tipos de construcción que se desarrollan uno junto al otro. Las ciudades más admiradas del pasado son un ejemplo definitivo de que la reiteración de edificios “típicos” (o mejor dicho “tipificados”) aumenta la dignidad cívica y le da coherencia. Como modelo perfeccionado y acabado, el estándar, una vez aceptado, es el común denominador formal de todo un período histórico. La unificación de los elementos arquitectónicos tendría el efecto saludable de dar a nuestras ciudades el carácter homogéneo que distingue a toda cultura urbana superior. La prudente limitación de la variedad a unos tipos estándar de edificios aumentaría la calidad y disminuiría el coste de los mismos, y, como consecuencia, se elevaría el nivel de vida social del conjunto de la población. El respeto por la tradición se encuentra más fácilmente por este camino, que por el del arbitrario y aislado individualismo, puesto que la utilidad común del primero



encierra un profundo significado arquitectónico. Para dar a unos tipos estándar un máximo de calidad, se requieren unos procedimientos de tal potencia industrial que la inversión del capital necesario solo podría justificarse en el caso de una producción masiva.

Racionalización

La construcción, que hasta ahora había sido esencialmente una cuestión de mano de obra, se encuentra en un período de transición hacia una industria organizada. Los trabajos que solían hacerse a pie de obra se realizan ahora, cada vez con mayor frecuencia, en las fábricas. La construcción está perdiendo gradualmente el carácter temporal que mantenía parados a patronos y obreros, y a toda la comunidad. La actividad constructora, ininterrumpida durante todo el año, será pronto una regla y no una excepción.

Al igual que se adoptaron los materiales prefabricados por ser superiores a los naturales en precisión y uniformidad, los procedimientos modernos de la construcción de edificios se están adaptando cada vez más a las sucesivas etapas del proceso industrial. Nos acercamos a un estado de perfección técnica que nos permitirá racionalizar los edificios y fabricarlos en serie dividiendo la estructura en un número determinado de elementos. Como si se tratara de un juego infantil, se montarán en seco estos elementos en distintas formas, con lo que la construcción dejará definitivamente de depender del factor tiempo. Las casas prefabricadas de construcción sólida, a prueba de fuego, disponibles al acto y provistas de un equipo completo, se convertirán en uno de los principales productos industriales. Sin embargo, antes de llegar a este punto, habría que ajustar a una norma los elementos componentes de la casa: pavimento, tabiques, ventanas, puertas, cajas de escalera y juntas. El efecto coordinador y unificador sobre el aspecto de nuestras ciudades al repetir elementos estandarizados y emplear materiales idénticos en edificios distintos, es el mismo que se obtiene en la vida social al uniformizar el traje moderno. Esto no supone en absoluto una limitación de la libertad creadora del arquitecto. Aunque todas las casas y los bloques de viviendas lleven la marca inconfundible de nuestro tiempo, queda siempre, como en los trajes, campo suficiente para que el individuo exprese su propia personalidad. Se obtendría, pues, una solución arquitectónica satisfactoria combinando la máxima estandarización y la máxima variedad. Desde 1910, he recomendado con frecuencia, en artículos y conferencias, la prefabricación de las viviendas, y he realizado una serie de experimentos prácticos en este campo colaborando a menudo con importantes empresas industriales.

El montaje en seco ofrece grandes ventajas, pues (para no citar más que una de ellas) la humedad es en general el principal obstáculo para una construcción económica de obra (juntas de mortero). La humedad es el agente directo de la mayoría de los inconvenientes de los antiguos sistemas de construcción. La humedad provoca juntas mal ajustadas, superficies alabeadas y descoloridas, reparaciones imprevistas y una pérdida considerable de tiempo y dinero durante el período de desecación. Con la eliminación de la humedad y el ajuste perfecto de cada elemento, la casa prefabricada permite establecer un precio fijo y un período de construcción definido. Además, el empleo de materiales modernos resistentes ofrece mayores posibilidades de estabilidad y de aislamiento y reduce tanto el peso como el volumen. Una casa prefabricada puede cargarse en dos camiones a la salida de la fábrica —puertas, pavimentos, techos, juntas, etc.—, transportarse a pie de obra y montarse inmediatamente en cualquier época del año.

Las principales ventajas de la construcción racionalizada son: mayor economía y mejor nivel de vida.

Muchas de las cosas que hoy consideramos como objetos de lujo, serán solo elementos estándar de las casas de mañana.



Hemos hablado de la técnica. ¿Y la belleza?

La Nueva Arquitectura abre sus muros como cortinas para ofrecer una plenitud de aire fresco, de luz y de sol. En lugar de anclar pesadamente los edificios en el terreno sobre fundamentos macizos, los apoya ligera, aunque firmemente, en la superficie del suelo. La Nueva Arquitectura crea su propia forma, no como imitación estilística ni como frivolidad ornamental, sino como diseño simple e inteligente en que cada parte se integra con naturalidad en el volumen total del conjunto. Por lo tanto, esta estética responde por igual a nuestras necesidades materiales y psicológicas.

A partir del momento en que nuestra máxima aspiración sea satisfacer estas condiciones que son las únicas que animan y, por consiguiente, humanizan un ambiente —armonía espacial, quietud, proporción—, la arquitectura no puede limitarse a cumplir una función estructural.

Estamos hartos de la reproducción arbitraria de estilos históricos. En el proceso de nuestro desarrollo, desde las extravagancias de un mero capricho arquitectónico hasta los preceptos de la lógica estructural, aprendimos a buscar una expresión concreta de la vida de nuestra época en formas simples, claras y refrescantes.

Tras explicar brevemente el camino que ha recorrido la Nueva Arquitectura y esbozar el probable curso de su desarrollo en un futuro próximo, me remontaré a mi propia participación en su nacimiento. En 1908, cuando terminé mis estudios y empecé a trabajar como arquitecto con Peter Behrens, los conceptos que prevalecían en arquitectura y en su enseñanza obedecían todavía al estilo académico de los “órdenes” clásicos. Behrens fue el primero que me mostró el manejo de los problemas arquitectónicos de un modo lógico y sistemático. Durante mi colaboración activa en los importantes proyectos que le encargaban y las frecuentes discusiones que sostuve con él y otros miembros destacados de la *Deutscher Werkbund*, empezaron a cristalizar mis propias ideas sobre lo que tenía que ser la verdadera naturaleza de un edificio. Estaba obsesionado por la convicción de que la técnica constructiva moderna debía expresarse en la arquitectura y, al expresarse, exigiría formas nuevas, vírgenes. Estimulado por la enseñanza magistral, llena de dinamismo, que Behrens me había brindado, no pude contener la impaciencia creciente por empezar a trabajar por mi cuenta. En 1910 ya ejercía como arquitecto independiente. Poco después, me encargaron la *Faguswerke* en Alfeld-ander-Leine en colaboración con Adolf Meyer. Esta fábrica y los edificios que me fueron confiados en la Exposición *Werkbund* de 1914 en Colonia contienen ya las características esenciales de mi trabajo posterior.

No tuve plena conciencia de mi responsabilidad ante los conceptos avanzados que yo mismo había ideado hasta después de la Guerra, durante la cual estas premisas teóricas se concretaron definitivamente. Tras esta violenta interrupción que me alejó, como a la mayoría de mis compañeros, de la arquitectura por un período de cuatro años, todo hombre consciente sintió la necesidad de un cambio de actitud. Cada uno en su propio campo de acción aspiraba a colmar el funesto vacío entre la realidad y el idealismo. En este período me di cuenta por primera vez de la trascendencia de la tarea de los arquitectos de mi generación. Comprendí que un arquitecto no puede pretender realizar sus ideas mientras no pueda influir sobre la industria de su país hasta el punto de que surja como resultado una nueva escuela de diseño y esta adquiera la suficiente autoridad. Comprendí también que para conseguirlo era preciso crear un equipo de colaboradores competentes, hombres que trabajaran, no de forma automática, como los miembros de una orquesta bajo las órdenes del director, sino con plena libertad, aunque en estrecha colaboración para una causa común.



Bauhaus

Con motivo de nuestro traslado, el ayuntamiento de Dessau me encargó el diseño de un conjunto de edificios: el nuevo establecimiento de la Bauhaus, un edificio para aulas y un grupo de viviendas. Para su construcción reuní a todo el cuerpo de profesores y estudiantes en un verdadero trabajo de equipo. La dura tarea de coordinar las múltiples facetas del diseño en la construcción real de un edificio fue un éxito rotundo y ninguno de los colaboradores se sintió herido en su amor propio. Por el contrario, el hecho de convertir la escuela en una obra en construcción aumentó la moral del alumno, que se sentía directamente responsable del trabajo que realizaba. El equipo con el que había soñado, formado de personas inspiradas por una misma voluntad y propósito común, se había convertido en una realidad; su labor ejemplar habría de dejar huella en el mundo. En los años siguientes, varias escuelas de arte y universidades técnicas, nacionales y extranjeras, adoptaron como modelo el programa de estudios de la Bauhaus. La industria alemana se puso a producir en serie modelos diseñados por la Bauhaus y solicitó nuestra colaboración para el diseño de nuevos modelos. Muchos de los antiguos alumnos ocuparon, gracias a su formación, cargos destacados en el campo de la industria; otros fueron designados como profesores en institutos extranjeros. En resumen, la finalidad intelectual de la Bauhaus había alcanzado su cometido.

En 1928, cuando sentí que la estabilidad y el futuro de la Bauhaus estaban asegurados, cedí el control a mi sucesor y volví a Berlín para ejercer de nuevo mi profesión y dedicar la mayor parte de mi tiempo a estudiar los aspectos sociológicos y estructurales de la vivienda.

Como vicepresidente de la *Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau-und Wohnungswesen* (a la que se podría llamar Sociedad Nacional de Investigación de la Economía de la Construcción y la Vivienda), tuve naturalmente que enfrentarme con los mismos problemas prácticos para los que la Bauhaus había sido creada. La *Reichsforschungsgesellschaft* ayudó a promover una importante competencia para el proyecto y construcción de una extensa zona de solares en las afueras de Berlín. En este concurso (en el que participaron la mayoría de arquitectos alemanes) —como en el proyecto parecido de Karlsruhe—, mis proyectos obtuvieron el primer premio. En Karlsruhe me designaron arquitecto jefe de las obras de lo que hoy se conoce con el nombre de *Dammerstock Siedlung*. Me encargaron otros proyectos de viviendas, especialmente uno en la *Siemensstadt* de Berlín. Pero de todos los problemas complejísimo que suponía este trabajo, los que me atrajeron con más fuerza fueron: las viviendas mínimas para los obreros de sueldos bajos de la empresa; las viviendas de clase media consideradas como una unidad equipada económicamente y completa en sí misma; y la forma estructural lógica que deberían tener las viviendas: bloques de muchos pisos, apartamentos en edificios de mediana altura, o pequeñas casas individuales. Y además de estos problemas inmediatos, se planteaba de nuevo encontrar una forma racional para toda la ciudad en cuanto organismo planeado.

El hecho de considerar al arquitecto como un coordinador de los problemas formales, técnicos, sociales y económicos relacionados con la construcción, me llevó gradualmente desde la función de una vivienda hasta la de la calle, desde la de la calle hasta la de la ciudad, y, por último, a cuestiones de mayor alcance, como la planificación regional y nacional.

Creo que la Nueva Arquitectura está destinada a rebasar el campo de la construcción; creo también que con la investigación de sus detalles avanzaremos hacia un concepto más amplio y más profundo del diseño como un todo homogéneo, el reflejo de la indivisibilidad e inmensidad y de la unidad fundamental que es la vida misma, del que es una parte. Parece que el dominio de la máquina, la conquista de un nuevo concepto del espacio y el trabajo de pionero en la búsqueda de un denominador común esencial para las nuevas formas de edificación, haya agotado casi el poder creativo de los arquitectos de esta generación. Corresponderá a la siguiente lograr el perfeccionamiento de estas formas que llevará a su generalización.



Hannes Meyer

Palabras clave: marxismo, producción, ciencia de la construcción, socialismo, URSS.

Cuando Hannes Meyer asume la dirección de la Bauhaus (1928-1930), se propone combatir cualquier forma de estilización decadente de los postulados de la nueva arquitectura, con vistas a su directa inserción en el mundo de la producción.

Meyer aspira a la elaboración de una actividad proyectual “científica” antes que “artística”, liberando la profesión de toda arbitrariedad subjetiva.

Su funcionalismo tiende a convertirse en polo neutral frente al mundo de la técnica, acentuando sus caracteres seriales y estereotipados, defendidos precisamente porque son “exactos”: “Construir es un hecho biológico. Construir no es un proceso estético [...]. Construir es solo organización: organización social, técnica, económica, psíquica.”

El profesional se transforma así en ejecutor material de unas instancias preferentemente ligadas a las clases menos acomodadas. De aquellas clases proletarias que son el sector más extenso y, sin embargo, más maltratado de la población urbana, en unos años marcados por un rápido crecimiento industrial y metropolitano.

Será entonces –en la perspectiva del autor– el “socialismo realizado” la única vía que pueda representar un cambio posible de las condiciones de trabajo del arquitecto, asignándole una identidad congruente a su papel potencial.

La obligada emigración a la URSS coronará, de este modo, el anhelo de llevar a término su utopía en un “nuevo mundo”.

Bibliografía

AA.VV., *Hannes Meyer 1889-1954. Architect, Urbanist, Lehrer*, Ernst & Sohn, Berlín, 1989.

Gubler, J. (a cura di), *ABC 1924-1928. Avanguardia e architettura radicale*, Electa, Milán, 1983, 1994.

Hays, K.M., *Modernism and the posthuman subject. The architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, The MIT Press, Cambridge, 1995.

Kieren, M., *Hannes Meyer. Dokumente zur Frühzeit Architektur und Gestaltung-sversuche 1919-1927*, Verlag Arthur Niggli AG, Heiden, 1990.

Meyer, H., *El arquitecto en la lucha de clase y otros escritos (1921-1942)*, G. Gili, Barcelona, 1972.

Maglio, A., *Hannes Meyer: un razionalista in esilio: architettura, urbanistica e politica 1930-1954*, Milán, Franco Angeli, 2002.



Schnaidt, C., *Hannes Meyer. Bauten, Projekte und Schriften*, Verlag Arthur Niggli AG, Zürich, 1965.

Winkler, K.J., *Der Architekt Hannes Meyer. Auschaunungen und Werk*, VEB Verlag für Bauwesen, Berlin, 1989.

Hannes Meyer, ÜBER MARXISTISCHE ARCHITEKTUR, 1931

En: "Arquitectura marxista". *El Arquitecto en la lucha de clases y otros escritos*. Selección, prólogo y notas de Francesco Dal Co; traducción de Mariuccia Galfetti de Gili, manuscrito en alemán con fecha 13-VI-1931 conservado en el Archivo Meyer, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 122-124.

La arquitectura marxista

1. La arquitectura ya no es arquitectura. Construir es hoy una ciencia.
La arquitectura es la ciencia de la construcción.
2. Construir, no es un problema de sentimiento, sino de conocimiento.
Construir no es, por lo tanto, una operación compositiva inspirada en el sentimiento.
Construir es un proceso organizador meditado.
3. El arquitecto es el organizador de las ciencias de la edificación. El arquitecto en sí no es un científico en el sentido estricto de la palabra.
4. Puesto que construir es un proceso de organización, la estructura rígidamente científica de la economía socialista planificada, ofrece la garantía de un más alto nivel de desarrollo para una arquitectura planificada.
5. Reglamentación, normalización y estandarización constituyen el ABC de la arquitectura, en la economía socialista planificada.
Nosotros coordinamos las exigencias de las masas en relación con el área estandarizada y con los medios estandarizados.
Nosotros ordenamos estos elementos normalizados como órganos estándar de la tipología de la construcción para la vida socialista.
6. Dentro del ámbito de la realización de la economía socialista planificada, en el terreno de la construcción, la reducción progresiva del número de elementos estándar (materiales, elementos de construcción, espacio) representa el índice de la progresiva socialización de la vida de las masas.
7. El resultado final de la praxis de la construcción socialista no es nunca una construcción aislada, sino que representa, siempre y únicamente, como simple elemento de edificación, solo una parte de un complejo o productivo o recreativo de un *sozgorod* o de un centro agrícola. Estos complejos destinados al trabajo o al tiempo libre son, como organismos de construcción, la única meta final de la arquitectura socialista.
8. El sistema constructivo de la ciudad socialista es elástico y no rígido; cuanto más elásticamente se elabora el sistema de los complejos industriales, de las viviendas, de los centros informativos y recreativos, tanto mayor será su utilidad en la progresiva socialización de la existencia de la masa.



9. La misión artística de la arquitectura proletaria consiste en crear aquellos organismos constructivos, en los que pueda realizarse la cooperación de las más diversas expresiones del arte proletario: cine de masas, demostraciones de masas, teatro de masas, deportes de masas, “ángulo rojo”, santo y seña, manifiesto político, retrato de Lenin, busto de Stalin. El edificio en sí no es una obra de arte. Hay que buscar su calidad en las dimensiones y en las finalidades de su función, y no en el *pathos* vacío de cualquier ornamentación.
10. La construcción socialista no es ni hermosa ni fea, es completa o incompleta, válida o no válida. El resultado de un proceso organizador, una valoración meramente estética no es aplicable.
La vivisección de nuestros “deseos de belleza”, por lo que se refiere a la “Arquitectura”, demuestra claramente el carácter atávico de los valores simbólicos religiosos y familiares, o bien de aquellos típicos de la sociedad clasista; revela además el espíritu asociativo de pasadas experiencias individuales y desenmascara la adquirida “belleza del clasicismo y de las tendencias modernas”.
11. Correspondiendo a la máxima marxista, “la existencia determina la conciencia”, la construcción socialista es un elemento de la psicología de las masas. Por esto la organización psicológica de las ciudades y de sus partes constructivas debe elaborarse según los resultados de un consciente planteamiento científico desde el punto de vista psicológico. El efecto psicológico de la construcción no debe determinarse sobre la base de las exigencias emotivas individuales del “arquitecto-artista-proyectista”. Los elementos constructivos capaces de suscitar sensaciones emotivas (dimensiones del manifiesto, altavoces, luces, escaleras, colores, etc.) deben insertarse de manera orgánica, es decir, de manera consecuente con nuestro conocimiento más profundo de las formas de la percepción. La expresión más evidente de dicha psicología de masas en la construcción socialista, se traduce en una organización consciente que tenga en cuenta las necesidades de la demostración del 7 de noviembre y del 1º de mayo, en el sistema constructivo de un *sozgorod*.
12. La arquitectura socialista presupone una radical transformación en la enseñanza de la arquitectura. La ciencia constructiva socialista es una ciencia que introduce las leyes marxistas y la ideología del proletariado en el proceso arquitectónico. Por esto es necesario abolir la enseñanza compositiva, basada en el sentimiento, y fomentar, al contrario, la enseñanza organizadora, basada en la razón. Esta historia de la construcción socialista debe enseñar al estudiante el ABC del proceso constructivo, es decir, los estándares, las tipologías, las normas técnicas, económicas y sociales, estructurándose en una “enseñanza normativa”. Debe capacitar al estudiante para analizar el proceso vital y ponerle en condición de transferir estos conocimientos a la construcción, de manera que esta se transforme en un complejo orgánico.
13. De todo lo dicho se determina claramente el papel del arquitecto socialista:

El arquitecto leninista no es un lacayo estetizante ni (como su colega en occidente) un abogado o un representante de los intereses del capital financiero de la clase dominante. La colaboración en la edificación del socialismo no es, para él, motivo de prostitución de sus capacidades e inclinaciones individuales.



El arquitecto leninista es un “ayudante-organizador” en el terreno del desarrollo planificado de la construcción de la sociedad socialista. Cualquier tipo de construcción es, para él, una obra impersonal, cuya estructura viene determinada por las exigencias de las masas. Las características de su actividad son la normalización, la tipificación y la estandarización, la racionalización de los instrumentos y de los procesos y, dentro de lo posible, el rechazo de los materiales demasiado costosos. Evita cualquier desviación, a la izquierda hacia proyectos utópicos, y a la derecha, hacia el clasicismo y las tendencias modernas. Se compromete continuamente, teniendo científicamente presentes los datos de la realidad objetiva, en la utilización de los últimos resultados de la investigación en el proceso constructivo.

Elasticidad revolucionaria y sentido científico de la realidad son los fundamentos ideales del arquitecto leninista. Para él la arquitectura no es un estímulo estético, sino un arma eficaz en la lucha de clases.





FIGURAS DEL ORDEN Y ARQUITECTURAS SIN VANGUARDIA

→12

Un arte "realista" y mágico



La palabra 'purista' fue creada por Ozenfant hacia 1918 para calificar sus investigaciones pictóricas y un punto de vista estético opuesto a la moda del día: la de un pseudocubismo practicado entonces por todos y que llenaba salas enteras del Salon d'Automne, o las galerías de los marchantes, de obras aproximativas, o sea, descoyuntadas.

Charles-Edouard Jeanneret

¿Cual será el objetivo de la pintura futura? Será exactamente el mismo que el de la poesía, el de la música, y el de la filosofía: crear sensaciones desconocidas en el pasado; desnudar el arte de lo común y lo aceptado, de cualquier argumento en favor de una síntesis estética: suprimir totalmente al hombre como guía, o como medio para expresar símbolos, sensaciones, pensamientos, liberar la pintura, de una vez por todas, del antropomorfismo que sofoca la escultura; ver cada cosa, y al hombre, en su calidad de 'cosa'.

Giorgio De Chirico



Un arte “realista” y mágico

Formas-tipo y sintaxis geométrica: el *Esprit Nouveau* de Charles-Edouard Jeanneret y Amédée Ozenfant

Palabras clave: purismo, *Retour à l'ordre*, *object type*, arte clásico, *Esprit Nouveau*.

El “purismo” de Amédée Ozenfant y Charles-Edouard Jeanneret escoge como referente principal la máquina, modelo de organización preciso, abstracto e inequívoco del saber científico-técnico.

Los objetos son representados mediante una restitución clara y lineal, desprovista de cualquier hermetismo ideológico; su iconografía delata una correspondencia *exacta* entre función y forma que expresa, por otra parte, una estética singular en busca de invariantes.

La geometría es el instrumento de la construcción y se transforma en una necesidad para el trabajo intelectual-artístico, al mismo tiempo que la tela es sometida a una modulación reticular capaz de ordenar el conjunto, gracias a las coordenadas del sistema ortogonal.

Se seleccionan, pues, objetos cotidianos familiares para los espectadores, a fin de que estos no se distraigan por el esoterismo de los contenidos y se concentren más bien en la riqueza emocional provocada por las construcciones formales de líneas y colores.

La investigación de estos dos autores se orienta hacia el reconocimiento de “formas-tipo” encuadradas geométricamente y representadas en planta, en alzado, de perfil, recreando así las referencias plásticas y facilitando la comprensión de la “idea” del objeto, más allá de su configuración anecdótica.

Ya sea a través de la pintura o de la arquitectura, es el momento de dar cuerpo a un *Esprit Nouveau*, afín al espíritu de los tiempos e impregnado de principios transformativos.



Por lo demás, la voluntad de reducción de la operación artística a formalización lógica, desvinculada de caracterizaciones de tipo histórico-social, desideologiza la actividad mayéutica: los *estándares* tienden a reflejar la esencia de los fenómenos, con vistas a encontrar aquellas constantes semánticas que, descontextualizadas, serán luego exportables a una variada constelación de prácticas.

La abstracción defendida por Le Corbusier, sin duda vinculada a las exigencias del mundo industrial, tiende a fundar tipos universalizables que incorporen el *Esprit Nouveau* de los tiempos modernos dentro de una concepción que tiende a destacar todo lo que de "clásico" puede tener el mundo contemporáneo.

Bibliografía

AA.VV., *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'Industrie 1920-1925*, Les Musées de la Ville de Strasbourg, Strasbourg, 1987.

De Heer, J., *The Architectonic Colour. Polychromy in the Purist architecture of Le Corbusier*, 010 Publishers, Rotterdam, 2011.

Emery, M. (ed.), *Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier): la construction des villes*, L'Age d'Homme, Lausana, 1992.

Fanelli, G.; Gargiani, R., *Perret e Le Corbusier. Confronti*, Laterza, Roma-Bari, 1990.

Fox Weber, N., *Le Corbusier. A Life*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2008.

Gabetti, R.; Olmo, C., *Le Corbusier e 'L'Esprit Nouveau'*, Einaudi, Turín, 1975.

Gravagnuolo, B. (ed.), *Le Corbusier e l'antico. Viaggi nel Mediterraneo*, Electa, Nápoles, 1997.

Lahuerta, J.J., *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milán, 2010.

Talamona, M. (ed.), *L'Italia di Le Corbusier*, Electa, Milán, 2012.

Turner, P.V., *The education of Le Corbusier*, Garland Publishing Inc., Nueva York y Londres, 1977.

Charles-Edouard Jeanneret, LE VOYAGE D'ORIENT, 1911

En: "El viaje a Oriente". A partir del manuscrito de 1911, publicado finalmente en 1966 por Éditions Forces Vives. *El viaje a Oriente*. Traducción de Ramón Lladó y Marta Cervelló, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2008, p. 69-170.

El Partenón

Extenderé sobre todo este relato el color ocre rojo; pues las tierras están exentas de verdor y parecen de arcilla cocida. Y cascajos negros y grises ondularán monstruosamente sobre inmensas extensiones, únicamente limitadas por rocas erizadas, o rechazadas por la inclinación abrupta de los montes. Y entrarán en las olas de las



numerosas calas sin que siquiera el mar ni los años hayan dulcificado su áspera estructura; sus márgenes se deshilan también en los confines de vastas extensiones rojas, áridas, desoladas. Así se ofrecen desde Eleusis hasta Atenas los espectáculos que nos reserva cada paso. El mar siempre presente, lívido bajo el mediodía, flameante al caer el día, sirve de medida a la elevación de los montes cerrando el horizonte; el paisaje contraído ya no se beneficia más, pues, del espacio infinito que endulzaba las imágenes del Athos. La Acrópolis –esa roca–, surge en solitario en el corazón de un marco cerrado. A la izquierda más allá del Pireo, cuando del mar sube como una humareda, apenas se siente que la pleamar está ahí y que las flotas entran. El Hymetto y el Pentélico, dos cadenas muy altas, dos grandes pantallas contiguas, se sitúan a nuestra espalda, orientando la mirada hacia el lado opuesto, hacia el estuario de piedra, de arena del Pireo. La Acrópolis cuya cima llana lleva los templos, cautiva el interés, como la perla en su valva. No se recoge la valva sino por la perla. Los templos son la razón de este paisaje.

¡Qué luz!

He visto, un mediodía, cómo trepidaban los montes como aire caliente sobre una cacerola de plomo fundido.

Una mancha de sombra forma una especie de agujero. Ya no se observa nada de penumbra. La unidad roja del paisaje se ha comunicado a los templos. Sus mármoles tienen un resplandor de bronce nuevo sobre el azul. De cerca son en realidad tan rojos como tierra cocida. Nunca en mi vida he sentido la ascendencia de tal monocromía. El cuerpo, el espíritu, el corazón jadean, metidos de repente en un puño.

Efectivamente se confirmó la rectitud de los templos, la adustez del lugar, su impecable estructura. El espíritu fuerte triunfa. El heraldo demasiado lúcido toma la embocadura del bronce y profiere una estridente vociferación. El entablamiento de una cruel rigidez aplasta y aterroriza. El sentimiento de una fatalidad extrahumana sobrecoge. El Partenón, máquina terrible, tritura y domina; a 4 horas de marcha y a una de chalupa, desde tan lejos, entroniza su cubo, frente al mar...

Y he deseado después de semanas de aplastamiento en este lugar brutal, que una tempestad viniera a ahogar en sus aguas y remolinos el bronce áspero de los templos...

¡Llegada la tempestad, vi a través de las anchas gotas de lluvia cómo la colina se tornaba blanca de repente y el templo centelleaba como una diadema sobre el Hymette negro de tinta y el Pentélico asolado por las trombas!

Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, APRÈS LE CUBISME, 1918

En: "Después del cubismo". *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Edición a cargo de Antonio Pizarro, traducción de Amparo Hurtado Albir, El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid, 1994, p. 10-47.

I. Por dónde va la pintura

Una vez acabada la Guerra, todo se organiza, todo se clarifica y se depura; se alzan las fábricas, nada es ya lo que era antes de la Guerra; la gran Competencia lo ha dejado todo malparado, ha acabado con los métodos seniles y ha impuesto en su lugar los que la lucha ha demostrado mejores.

¿Se ha revisado el Arte actual?

No se nota que la Guerra haya cambiado nada y, sin embargo, la Historia muestra que el arte que sobrevive a su época es el arte verdaderamente arraigado en su tiempo.



El Arte de hoy día, que fue arte de vanguardia, ya no es sino un arte de retaguardia, de preguerra, el de una sociedad vividora; el Arte anterior a la Gran Prueba no era lo bastante vivo para tonificar a los ociosos, ni para provocar a los activos; esta sociedad se aburría porque la directriz de la vida era demasiado incierta, porque ninguna gran corriente colectiva impulsaba al trabajo a quienes debían trabajar, no tentaba al trabajo a quienes podían permitirse no trabajar. Época de huelgas, de reivindicaciones y de protestas, donde el propio arte no era sino un arte de protesta.

Han pasado esos tiempos pesados y demasiado ligeros.

Antes del cubismo

La última escuela de arte en llegar fue el cubismo.

Pertenece desde luego a su época, arte confuso de una época confusa; ha manifestado plásticamente, y bien, esa confusión, y representa de modo tan perfecto a su época que por esta razón ocupará un lugar importante en los museos. Pero ese arte, el único que todavía cuenta hoy en día, ¿acaso puede ser el de mañana?

El orden, la pureza iluminan y orientan la vida; esa orientación hará de la vida de mañana una vida profundamente diferente a la de ayer. Si esta se sentía confusa, insegura de su camino, la que comienza lo percibe lúcido y neto.

¿Acaso el cubismo puede ser el arte de mañana? Mostraremos después por qué es difícil creerlo.

[...]

II. Por dónde va la vida moderna

La Naturaleza, con sus Leyes, domina nuestro pensamiento; nuestros sentidos se le someten. Es el filón de todos los valores concebibles por nuestro entendimiento.

Que nadie se llame a engaño, quizás el espíritu nunca ha estado en contacto tan constante con ella como en esta época de investigaciones científicas. El sabio vive con los elementos; por su intuición emite hipótesis que superan la imaginación común, por el análisis las verifica y establece leyes que reemplazan las “Revelaciones”. El poema canta una sensibilidad personal, pero la ley es una fuerza que nos vivifica, nos desarrolla, nos eleva y nos da una amplitud nueva. Las fuentes de la naturaleza son mucho más abundantes, fecundas, ilimitadas, que los universos quiméricos apreciados por los románticos y por los débiles, contruidos a su medida humana.

La búsqueda de las leyes da la clave de las armonías.

El espíritu moderno

¿Por dónde va la vida moderna?

El siglo XIX nos dio la máquina.

Al revolucionar el trabajo, la máquina siembra los gérmenes de grandes transformaciones sociales; al imponer al espíritu condiciones diferentes, le prepara una orientación nueva.

En otro tiempo, cada hombre, al crear todas las piezas de su obra, se unía a ella y la amaba como su criatura; amaba su trabajo. Hoy día, hay que reconocerlo, el trabajo en serie impuesto por la máquina vela al obrero, en mayor o menor medida, el resultado de sus esfuerzos. Sin embargo, gracias al programa riguroso de la fábrica moderna, los productos fabricados son de tal perfección que dan un orgullo colectivo a los equipos de obreros. El obrero que no ha ejecutado más que una pieza aislada capta así el interés de su trabajo; las máquinas que llenan las fábricas le hacen percibir el poder, la claridad, y le hacen solidario de una obra de perfección a la que su simple espíritu no se hubiera atrevido.



do a aspirar. Este orgullo colectivo substituye al antiguo espíritu del artesano, elevándolo a ideas más generales. Esta transformación nos parece un progreso, es uno de los factores importantes de la vida moderna.

La evolución actual del trabajo conduce, por la utilidad, a la síntesis y al orden.

Se le ha definido como "taylorismo", con sentido peyorativo. A decir verdad, no se trataba sino de explotar inteligentemente los descubrimientos científicos.

El instinto, el tantear, el empirismo son substituidos por los principios científicos del análisis, por la organización y la clasificación.

No han pasado aún cincuenta años del nacimiento de la industria. Se realizaron ya obras formidables, haciendo retroceder, con una amplitud inesperada cuya importancia todavía no se puede medir, los límites hasta ahora asignados al hombre. Nos aportan la percepción de una belleza clara, aérea, general. Nunca desde Pericles el pensamiento fue tan lúcido.

Por doquier se alzan construcciones de un espíritu nuevo, embriones de una arquitectura por venir; ya reina en ella una armonía cuyos elementos proceden de cierto rigor, del respeto y de la aplicación de las leyes. Una claridad deja reconocer su intención, netamente formulada. Los puentes, las fábricas, las presas y tantas obras gigantescas portan en sí los gérmenes viables de desarrollo. En esas obras utilitarias se presiente una grandeza romana.

La arquitectura ha perdido, desde hace cien años, el sentido de su misión; ya no es sino un arte decorativo de baja estofa. Ya no nos propone sino decoraciones fútiles que mancillarían el organismo de los edificios, si ese organismo existiera todavía. Pero la situación de la arquitectura es más grave; destinada a hacer de una casa un órgano viable que responda ante todo a fines útiles, ennoblecidos posteriormente y solo cuando conviene, ha perdido totalmente el sentido de esa misión; en virtud de una escolástica senil, se contenta hoy día con enguinaldar los palacios o las más estrictas "cajas de alquiler" con una insulsa secreción sacada de los manuales.

La arquitectura estaría muerta —porque la Escuela la habría matado— si por un afortunado rodeo no hubiera encontrado su camino: la arquitectura no ha muerto, porque los ingenieros, los constructores, han recobrado su importante destino con amplitud tranquilizadora.

Los suburbios de las ciudades, en un caos a través del cual hay que saber discernir, nos muestran fábricas donde la pureza de los principios que presidieron su construcción establece cierta armonía que nos parece próxima a la belleza. El hormigón armado, última técnica constructiva, permite por vez primera la realización rigurosa del cálculo; el "número", que es la base de cualquier belleza, puede encontrar de ahora en adelante su expresión.

Las máquinas, a causa de su condicionamiento por el "número", ya habían evolucionado más rápidamente, alcanzando hoy una depuración excelente. Esta depuración crea en nosotros una sensación nueva, un deleite nuevo, cuya importancia nos hace reflexionar; es un nuevo factor en el concepto moderno del Arte.

No quedamos insensibles ante la inteligencia que rige ciertas máquinas, ante la proporción de sus órganos rigurosamente condicionados por los cálculos, ante la precisión de ejecución de sus elementos, ante la belleza proba de sus materias, ante la seguridad de sus movimientos; hay como una proyección de las leyes naturales. Los *halls* que las abrigan son naves de una límpida nitidez. Los edificios de fábricas, con su gran ordenación expresiva, presentan sus masas serenas; el orden reina porque nada se ha dejado a la fantasía.

Todo esto está en camino de realizarse tal como los griegos, tan comprensivos de ese espíritu, habían soñado sin poder nunca realizar a falta de métodos y medios comparables a los de la industria moderna. Hoy tenemos constructores. Si tenemos hoy nuestros Puentes del Gard, tendremos también nuestro Partenón, y nuestra época está más equipada que la de Pericles para realizar el ideal de perfección. [...]



Hacia un arte consciente

Nada nos autoriza a suponer que debió haber incompatibilidad entre la ciencia y el arte. Tanto uno como otro tienen por objetivo poner el universo en ecuación, como mostraremos en el capítulo III. Solo sus técnicas difieren. Al igual que la industria está condicionada por la ciencia, y no hace sino realizar las conclusiones de la ciencia, el arte debe sostenerse en leyes: si Poussin no hubiera verificado su sensibilidad, su obra no sería tan clara, ni tan homogénea, ni tan duradera. Hoy, más que nunca, hace falta un criterio.

Considerando ahora el arte, que es el objeto de este estudio, cabe plantearse este dilema: dado que el espíritu científico se desarrollará cada vez más, y con él la industria, o bien el arte, será el de una época de ciencia, y no puede quedarse en el estado actual: o bien no será el de una época de ciencia, y dejará de ser. Porque todo arte que deja de ser de su época, muere.

La ciencia solo progresa a fuerza de rigor. El espíritu actual es una tendencia al rigor, a la precisión, a la mejor utilización de las fuerzas y de las materias, a la menor pérdida; en suma, una tendencia a la pureza.

Es también la definición del arte.

El arte se ha ocupado, pues, de recrear su lenguaje, retomar conciencia de sus medios; el naturalismo, el impresionismo y el cubismo han liberado malos hábitos y tradiciones osificadas. Faltan por construir obras que sean verdaderamente de este tiempo.

Ya hemos dicho que lo más característico de nuestra época es el espíritu industrial, mecánico, científico. La solidaridad del arte con este espíritu no debe conducir a un arte hecho con máquina, ni a figuraciones de máquinas. La deducción es diferente: el estado de espíritu que procede del conocimiento de las máquinas proporciona visiones profundas sobre la materia, por consiguiente sobre la naturaleza. Paralelamente a una ciencia, a una sociedad industrial, debemos tener un arte al mismo nivel. Los medios de la ciencia y del arte son diferentes, lo que establece el vínculo es una comunidad de espíritu.

Así pues, ante todo, menos individualismo, menos sensibilidad generalmente embrollada y expresada por medios mediocres. Es de lamentar que los pintores hayan huido de su época.

Jamás ha estado más plena que hoy. El arte debe surgir de su época; y entonces podrá ir a la par con la ciencia de vanguardia.

La palabra “ciencia” no es, para nosotros, aquí, más que la fórmula breve que permite designar una de las intenciones más puras del espíritu moderno; hasta ahora en el mundo de los artistas se ha deshonrado, despreciado, ignorado esa ciencia y ese espíritu; y, al privarse de esta savia, se pierde. Se nos objetará que el arte es eterno, la ciencia o la industria perecerán; las máquinas actuales serán substituidas por otras mejores, los principios científicos serán modificados por algún descubrimiento inesperado, mientras que nada substituirá a Fidias. De acuerdo; por ello, no hay que ver en la ciencia más que uno de los elementos del espíritu moderno; Fidias muestra precisamente que él fue el espíritu del siglo de Pericles.

Hechos rigurosos, figuraciones rigurosas, arquitecturas rigurosas, formales, tan pura y simplemente como lo son las máquinas.

Las leyes no pueden ser una limitación; son el armazón inevitable e inquebrantable de todas las cosas. Un armazón no es una traba.

Basta de juegos. Aspiremos a un rigor serio.



El purismo

El purismo no pretende ser un arte científico,
lo cual no tendría ningún sentido
El *purismo* estima que el cubismo se ha quedado, dígame lo que se diga, en arte decorativo, ornamentalismo romántico.

Hay una jerarquía en las artes: el arte decorativo está en la parte inferior, la figura humana en la cumbre.

La pintura vale por la calidad intrínseca de los elementos plásticos y no por sus posibilidades representativas o narrativas.

El *purismo* expresa no las variaciones, sino lo invariante. La obra no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgánica, contestataria, pintoresca, sino al contrario, general, estática, expresiva de la invariante.

El *purismo* quiere concebir claramente, ejecutar lealmente, exactamente, sin pérdidas; abandonar las concepciones confusas, las ejecuciones someras, imprecisas. Un arte serio debe desterrar toda técnica que engañe sobre el valor real de la concepción.

El arte está ante todo en la concepción.
La técnica no es más que una herramienta, modestamente al servicio de la concepción.

El *purismo* teme lo raro y lo "original". Busca el elemento puro para reconstruir cuadros organizados que parecen estar hechos por la propia naturaleza.

El oficio debe ser bastante seguro para no obstaculizar la concepción.

El *purismo* no cree que volver a la naturaleza signifique volver a la copia de la naturaleza.

Admite cualquier deformación si está justificada por la búsqueda de lo invariante.

Al arte se le permiten todas las libertades, excepto la de no ser claro.

Le Corbusier, DOMAINE DE L'ESPRIT NOUVEAU, 1920

En: "Ámbito de l'Esprit Nouveau". *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Edición a cargo de Antonio Pizza, traducción de Amparo Hurtado Albir, El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, Madrid, 1994, p. 48-54.

Todo proclama el advenimiento de un espíritu nuevo y todo hace presentir que entramos en una gran época de arte y de literatura. Numerosas fuerzas innovadoras surgen.

En pintura, en escultura, en literatura, en música, por todas partes nacen fuerzas jóvenes y ardientes, animadas de un afán de conquista.

En la industria y en la ingeniería civil, adquisiciones capitales anuncian una gran época arquitectónica y, por fin, el "estilo" de la época se desprende, mientras que la arquitectura sufre un período de eclipse total.



Demasiado a menudo las intenciones de las fuerzas intelectuales, sus teorías, las razones y el objetivo de sus investigaciones no se perciben de modo suficientemente claro, incluso para un público cultivado.

Por todo esto, usted debe estar leal y completamente informado de todo lo que sucede en el mundo. Esta es la tarea que asume *L'Esprit Nouveau*. La originalidad de su método será, en lo que a ello se refiere, la objetividad absoluta; solo ofreceremos documentos aprobados por los interesados: serán, pues, elementos de apreciación de valor único.

Comentaremos, presentaremos las obras sobre las que podría cernirse algún malentendido u oscuridad, debido a las novedades estéticas que contienen.

En lo que se refiere a la pintura, nos ocuparemos sobre todo de lo que se ha creado desde Cézanne; en literatura, desde Mallarmé y Rimbaud; en música, desde Wagner.

Nuestra revista de estética desbordará indiscutiblemente los marcos tradicionales y se anexionará todos los ámbitos donde se revelan tendencias que tienen importancia considerable en la vida moderna.

Citemos, junto al teatro, los conciertos, las audiciones, el *music hall*, el cine, los desfiles, los deportes, la ropa, etc.

Los artistas plásticos y literarios están además muy interesados hoy día en ello y sería útil, tanto para ellos como para el público, estudiar esas manifestaciones desde el punto de vista estético. Explicar sus posibilidades.

La estética mecánica

Nadie niega hoy a la estética el que se desprenda de las construcciones de la industria moderna. Cada vez más, las construcciones industriales, las máquinas se establecen con proporciones, juegos de volúmenes y materias tales que muchas de ellas son verdaderas obras de arte, porque comportan el “número”, es decir, el orden. Ahora bien, los individuos de élite que componen el mundo de la industria y de los negocios, y que viven por consiguiente en esa atmósfera viril donde se crean obras innegablemente bellas, creen estar muy alejados de cualquier actividad estética; se equivocan, porque se encuentran entre los creadores más activos de la estética contemporánea. Ni los artistas, ni los industriales se dan bastante cuenta: en la producción general se encuentra el estilo de una época y no, como suele creerse, en algunas producciones con fines ornamentales, simples tautologías sobre una estructura que, por sí sola, ha engendrado los estilos. La *rocaille* no es el estilo Luis XV, el loto no es el arte egipcio, etc.

El avión y la limusina son creaciones puras que caracterizan netamente el espíritu, el estilo de nuestra época. Las artes contemporáneas deben proceder igual.

Existen muchas revistas literarias o artísticas, pero todas son la expresión de un grupo o de un espíritu individual.

Se pueden citar revistas críticas más o menos bien hechas, pero se detienen en el detalle, en el libro o en la pintura en cuestión.

Elaboración de una estética experimental

Pero *L'Esprit Nouveau* no se limita a ese trabajo de información acerca de las actividades estéticas de hoy día. No se limitará tampoco a proporcionar precisiones acerca de las “intenciones” de quienes crean.

El espíritu que guiará los trabajos de esta revista es el que anima cualquier investigación científica. Creemos algunos estetas actuales que el arte tiene leyes, como la fisiología o la física. Contrariamente a los metafísicos, a quienes les falta un contacto lo bastante íntimo con los hechos estéticos, nosotros no queremos establecer esas leyes mediante deducción de algún principio general planteado precedentemente. La experiencia de varios siglos ha demostrado la inanidad de este método. Al contrario, queremos apli-



car a la estética los métodos propios de la psicología experimental, con toda la riqueza de medios de investigación que posee hoy día: queremos, en suma, trabajar para constituir una estética experimental.

Para hacer comprender mediante un ejemplo del orden de verdad al que aspiramos, citaremos los resultados de las investigaciones de uno de nosotros acerca de la *Section d'Or*. La *Section d'Or* es una relación matemática muy simple. La experiencia de laboratorio ha demostrado que tiene la particularidad de satisfacer nuestras exigencias estéticas. Se hizo dividir a gentes una cierta longitud, de modo que dieran las proporciones más armoniosas. La media de cientos de resultados, obtenidos con personas de todos los rangos sociales y de todas las edades, dio la *Section d'Or*. Por otro lado, la *Section d'Or* es una de las medidas que se transmitían fielmente los artistas de antaño. Su conocimiento dispensa al creador de recurrir constantemente al gusto. No se trata de una regla, como hemos demostrado, sino de una ley estética que, además, no es sino una ley física y matemática percibida por nuestra sensibilidad.

Deduciremos numerosas leyes parecidas y se constituirá, por sí misma, una estética experimental.

Por esta razón, seguiremos los trabajos de estética de laboratorio con tanta curiosidad como las experiencias libremente instituidas en sus obras por los artistas, literatos, pintores, músicos, ingenieros.

A los aficionados al arte y literatura, *L'Esprit Nouveau* les servirá de iniciación a las producciones modernas. Explicará las ideas que guían a los creadores de hoy día.

L'Esprit Nouveau, con 130 páginas, abundante documentación, unas 50 reproducciones –en blanco y negro y en color– en cada número, será una enciclopedia del arte y de la literatura contemporánea en todos los países.

Pintura

Muchas personas, poco satisfechas por las bromas de los periodistas o por los diti-rambos de sus partidarios, se preguntan con inquietud: ¿Quién nos explicará qué es el cubismo, el orfismo, el purismo?

¿En qué es Cézanne realmente precursor de todo el movimiento "moderno"? ¿Qué quieren Derain y Matisse, Picasso y los últimos que han surgido?

¿Por qué no se someten a la representación de las apariencias? ¿Acaso lo han hecho ya demasiados maestros del pasado?

¿Habrá en estética ideas que viven y mueren, como en moral o en política?

¿Y el arte negro?

Por último, ¿qué importancia tienen esos investigadores, en el arte francés y en el arte mundial?

Responderemos a estas cuestiones y a mil más, recurriendo a las personas más autorizadas. Daremos croquis, esquemas, principios de clasificación, filiaciones.

Para la literatura sucederá lo mismo: ¿Cuál fue, de modo preciso y técnico, la lección de Rimbaud, de Mallarmé?

¿La actividad de las literaturas de Extremo Oriente? ¿La evolución y el descubrimiento de Apollinaire? ¿Su eco? Los futuristas. El unanimismo y su doctrina, sus obras, sus ramificaciones, su evolución, etc.

¿Cuál es la posición de Claudel, de Anatole France, de los neoclásicos, con relación al Espíritu Nuevo? Y la de las almas que perseveran: Suarès, Paul Fort, etc.

Presentaremos también las tendencias de la nueva novela, de la nueva poesía, del nuevo teatro, etc.



Para la música sucederá lo mismo, y nuestras informaciones serán muy abundantes, con numerosos ejemplos musicales.

Además, este panorama que damos aquí, sobre todo desde el punto de vista francés, se inspirará del mismo espíritu para cada país.

Para cada personalidad relevante haremos hacer “declaraciones estéticas” acerca de sus concepciones, así como apreciaciones de los diversos movimientos de cada civilización. Esta parte de la revista se documentará ampliamente y ofrecerá, en suma, un panorama de la producción estética internacional.

A los que compran cuadros, esculturas, libros destinados a convertirse en raros y buscados, a los editores de arte y a los directores de galerías, y a todos los coleccionistas, *L'Esprit Nouveau* prestará el valioso servicio de señalar, desde su nacimiento, todas las individualidades de valor que no tardarán en tomar un lugar brillante en nuestra civilización.

Gracias a nosotros nuestros lectores estarán informados antes que nadie de la aparición de valores nuevos en el horizonte estético.

A los estetas, *L'Esprit Nouveau* les proporcionará la amplia documentación contemporánea que necesitan, tanto que sus meditaciones ya no se verán forzosamente limitadas al pasado, a falta de informaciones seguras y controladas sobre nuestra época. Ese contacto directo con la vida, con la eterna juventud de la creación humana será ciertamente saboreado por muchos de ellos. Seremos un campo de experiencia perpetuo donde ellos podrán hacer sus observaciones sobre “lo vivo”.

A los creadores, pintores, músicos, escritores les proporcionaremos la ocasión de explicarse, de hacer valer sus ideas, sus intenciones. Ahora bien, suelen ignorarse entre sí. Nosotros les haremos, pues, conocerse, y esto será ya un gran resultado.

A todos les haremos beneficiarse de investigaciones y meditaciones estéticas diversas. Se ha visto a menudo nacer ideas en un arte mediante extrapolación, mediante generalización de otras ya aplicadas en otro arte. Es lo que forma la unidad de las grandes épocas. Trabajaremos en ello.

Pero esto no es todo, hay investigaciones de estética de laboratorio y de biblioteca, que pueden tener una gran importancia para los creadores: los sabios encuentran documentos, ideas, leyes estéticas que sería de suma utilidad poner en circulación.

Solo citaremos el ejemplo de la “Sección áurea”, o las investigaciones sobre las poesías primitivas o medievales. Ahora bien, creadores y sabios viven en dos mundos diferentes.

Nosotros estableceremos una comunicación, esta vez en beneficio de los creadores. Les haremos conocer los trabajos de los sabios y de los pensadores.

A los ingenieros, industriales, les haremos conocer que sus trabajos constituyen una aportación considerable en la evolución de la época.

Servicios prestados a nuestra época.

Mediante esta incesante actividad, ayudaremos al arte y a la literatura a su desarrollo. Contribuiremos a mantener la supremacía de la idea, de la inteligencia, sobre las tendencias de cada individuo. Ayudaremos a la organización de la gran época que se anuncia.

Por otro lado, mediante nuestros comentarios, explicaciones, aclaraciones, educaremos rápidamente al público francés y mundial, y reduciremos al mínimo estricto el período de espera —la cuarentena antes de entrar en la estima, la notoriedad o la gloria— impuesto a todo creador.

El arte ganará con ello más brillantez, más poder y más proyección. En cuanto a nuestros lectores, sean estos pintores, músicos, literatos, estetas, técnicos, aficionados ilustrados, *L'Esprit Nouveau* les ofrecerá el servicio mencionado de enriquecerles y de hacerles comprender la estética de hoy día.



Le Corbusier, VERS LE CRISTAL, 1925

En: "Hacia el cristal". *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Edición a cargo de Antonio Pízza, traducción de Amparo Hurtado Albir. El Croquis Editorial, Biblioteca de Arquitectura, 1994, Madrid, p. 183-188.

Es un hecho asumido que el movimiento de adhesión entusiasta en torno a la concepción de un arte de muy altas intenciones, arte que se proponía resolver –siguiendo las necesidades de la época y la característica de su espíritu– los problemas particulares de la plástica, se ha detenido casi totalmente; se asistió a la defeción de la mayoría de los cubistas auténticos y a la dispersión de la totalidad de sus discípulos.

Podía entonces distinguirse a quienes habían dado con el problema puro y lo habían realizado en parte, y a quienes habían creído encontrar, en la aplicación de fórmulas surgidas de obras que habían admirado con toda la razón, el abanico de posibilidades de expresión que no habían sabido inventar y que les proporcionaba la ilusión de alumbrar una emoción sincera y personal.

Estos, sin darse cuenta, seguían siendo impresionistas de formación, de costumbre y de corazón, y su desastre final vino de que querían expresar en la lengua, que casi puede llamarse hierática, del verdadero cubismo, emociones de un orden que no le es propio al cubismo. La lengua de la época más bella, la de 1908 a 1912, es simple y directa; gusta expresar emociones elevadas; pero quiso hacérsela servir para todos los fines y no produjo el sonido que se esperaba de ella. Entonces les pareció que podían enriquecerla con medios impresionistas; y no se hizo sino alterarla. La misma aventura le sucedería a un narrador de historias galantes que quisiera servirse de la lengua del Pentateuco.

La obra no es sino el estado de concordancia de un pensamiento y unos medios; el pensamiento es lo primero y determina sus medios de expresión. El fenómeno contrario que se ha producido no podía sino conducir al fracaso. Y el público notó la muerte del cubismo; tuvo razón en cuanto a la quiebra de la "Sociedad Anónima del Cubismo", firma que explotaba un procedimiento. Así parecía lo que puede considerarse como aplicación servil de fórmulas mecánicas que esterilizaban el espíritu de la joven pintura. De hecho, solo la letra parecía; el espíritu continuaba.

Si la letra ha sido tan bien matada y si las artes menores la rematan tan alegremente en las frivolidades y las diversiones, el espíritu que pertenecía a los creadores ha permanecido y sigue su curso. Porque los creadores han permanecido y siguen trabajando. Sorprenderá que haya tan pocos creadores. Hay varios, y son muchos para una generación; nunca han sido muchos los capaces verdaderamente de crear y de conducir una idea. El pretendido fracaso del cubismo es simplemente el fracaso de quienes nunca fueron sino sus reflejos.

Hoy día el problema se ha concentrado, pues, en torno a algunos artistas que, desde el inicio de sus investigaciones, siempre han seguido una idea motriz unitaria que les condujo, según sus temperamentos, a expresiones fuertemente individualizadas. Es extraordinario ver cómo una concepción común puede producir semejante diversidad de obras; esta es la prueba de que una directriz estética, lejos de aprisionar, no hace sino liberar las cualidades individuales permitiendo extraer poco a poco todo su valor. Desde luego no hay espectáculo más diverso que el de las obras de Braque, Gris, Laurens, Léger, Lipchitz, Picasso.

Y, por sorprendente contraste, no había espectáculo más monótono que el de las miles de telas cubistas, en la época en que esa moda hacía estragos.

Los críticos de arte, felices y tranquilos, siguieron el entierro de esta escuela cubista, saludando el albor de una nueva era donde no se aplicarían más "fórmulas mecánicas que esterilizan el espíritu". ¡Desde luego! Acaso su alivio no era quizás



simplemente abandonar el arduo campo de las investigaciones, donde los veredictos son peligrosos, y volver a encontrar el buen terreno tranquilo de las situaciones conocidas. No era también volver a encontrar un arte que les permitiera criticar en abundancia, mientras que el cubismo eludía verdaderamente todas las grandezas literarias de la crítica. Anunciaban un albor que ellos y nosotros esperamos, sin que quizás esperemos el mismo. En efecto, los tráfugas del cubismo aportan hoy día a sus disertaciones una abundante preocupación naturalista con tufo a cubismo, donde la crítica se fascina en notar con aire grave su aportación histórica y auténtica, escasa, superficial, de escuela efímera: en una palabra, la crítica se ha quedado con un aspecto determinado, una actitud de modernidad determinada. Ahora bien, es a lo que Cézanne había conducido la pintura mucho antes del cubismo: lógicamente el cubismo no podía conducir a Vlaminck y a Friesz, pintores cuya línea estaba fijada desde antes del cubismo. El impresionismo simplemente continúa, encontrando aún numerosos y adeptos con talento. El cubismo nos promete algo diferente, algo que debe ser una prolongación en su eje.

Además, la crítica de arte terminaba su balance del cubismo mediante la inscripción a su favor de agradables consecuencias en el ámbito de las artes aplicadas (el *Salon d'Automne*, el de las *Arts Décoratifs*, y además tantos papeles pintados, telas, sombrereras, etc.). Y por último, —pues sí— en el cartel, donde se encuentra infinitamente espiritual ver triunfar, en un plano y un nivel totalmente diferentes e inferiores, las fórmulas psicológicamente verdaderas que en el cubismo no eran más que el primer medio de expresión de un espíritu que deseaba dirigirse a lo más profundo de nosotros mismos. Misma aventura en el teatro, en los *ballets* y en el *music hall*, donde los éxitos anteriores habían hecho poner a Monet al servicio de los casinos, como Cézanne había sido puesto al servicio de los carteles de la red ferroviaria, Persia y Egipto; al servicio de los bordadores y modistos.

Se ve, pues, a los verdaderos cubistas continuar su obra, imperturbables; se les ve también continuar su influencia en los espíritus; si los demás picotean en los huertos vecinos, ellos siguen en cabeza.

Llegarán más o menos firmemente, según las oscilaciones de su naturaleza y los titubeos propios de la creación artística, a buscar un estado de clasificación, de condensación, de firmeza, de intensidad, de síntesis; llegarán a una verdadera virtuosidad del juego de formas y de colores, así como a una ciencia muy desarrollada de la composición. En conjunto, y a pesar de los coeficientes personales, una tendencia que podría ilustrarse diciendo: tendencia hacia el cristal. El cristal es, en la naturaleza, uno de los fenómenos que más nos afectan, porque nos muestra claramente esa tendencia hacia la organización aparente geométrica. La naturaleza nos muestra a veces la manera como se construyen sus formas por el juego recíproco de fuerzas internas y fuerzas externas. El cristal que crece se detiene fuera siguiendo las formas teóricas de la geometría y el hombre se complace en esas disposiciones porque encuentra en ellas la justificación de sus concepciones abstractas de la geometría: el espíritu del hombre y la naturaleza encuentran un factor común, un terreno de entendimiento en el cristal, en la célula, por todas partes donde el orden es sensible hasta el punto que justifica las leyes de explicación de la naturaleza que la razón se ha complacido en promulgar.

En el cubismo hay algo orgánico, que procede del interior hacia el exterior: la mayoría de obras precedentes de la pintura se mantienen mediante artificios de disposición, de yuxtaposición, de aglomeración que eran consecuencia de los objetos que se imitaban y que debían mantenerse juntos, mientras que el cubismo fue el primero en querer hacer del cuadro un objeto y no esa especie de panorama que era el cuadro antiguo, ventana abierta sobre un escenario.



El cubismo, por su parte, repudiaba conscientemente ese método de orden imitativo que ya no tiene porqué interesarnos; se consagraba a un acto de creación pura donde la inteligencia y los sentidos debían satisfacerse, donde se organizaba claramente el fenómeno de causa y efecto, estratagema verdaderamente eficaz para emocionar.

Es un juego nuevo para el espíritu –posibilidades fecundas de deleites– que se ofrece al público, si este sabe decidirse a salir del equívoco y no pedirle más al cubismo aquello que se exige a la pintura de escenario.

Todo el mundo admite la grandeza de una fuga de Bach y no tienen la absurda idea de exigir simultáneamente el mismo tipo de placer que puede dar la música ligera. La música ligera tiene derecho a existir, al igual que la canción napolitana, la opereta, la ópera, la música descriptiva. Si el retrato, el paisaje, el cuadro pueden conservar su lugar, es completamente natural concederle uno nuevo a una forma de expresión plástica nueva, y mucho más cuando esta nueva forma de expresión pretende hacer nacer emociones elevadas. Es simplemente algo diferente, como una fuga de Bach es algo diferente a la Pastoral; como ha dicho Raynal: el cubismo es algo diferente.

Y desde luego que es algo.

El espíritu nuevo que anima tan fuertemente nuestra época necesita modos nuevos y emociones de una cierta naturaleza. Y si la pintura moderna existe, es por ser el resultado de un estado de espíritu.



Rappel à l'ordre

Palabras clave: *rappel à l'ordre*, mediterraneismos, arcaísmos, melancolía.

Durante los años sucesivos a la Primera Guerra Mundial, aparecerán itinerarios de investigación que contradicen la destrucción tumultuosa del pasado y el afán futurista, promovidos y sostenidos en general por la vanguardia de los primeros años del siglo xx.

Por una parte, en arquitectura, hallamos la persistencia activa de una experiencia disciplinaria controlada por la “medida” de la tradición y por la renuncia al radicalismo veleidoso.

Por otra parte, en ámbito más artístico, se expande el eco de un *rappel à l'ordre* que implicará incluso a los más conspicuos exponentes de los movimientos revolucionarios del arte de principios de siglo (como Pablo Picasso y Gino Severini), abriendo nuevas fronteras epistemológicas con vistas a una recuperación “positiva” y, paradójicamente, antiacadémica de las soluciones figurativas ligadas a la herencia clasicista.

La imagen del Mediterráneo, como la de un mundo arcádico vetado por una acuciante melancolía; la de una maternidad fértil, ligada estrechamente a la idea de lo femenino; los personajes arquetípicos de la *Commedia dell'Arte* y todo aquello que pudiese estar envuelto por una atmósfera vagamente “antigua”, formarán parte del patrimonio iconográfico de estos años.

Una sensibilidad plástica peculiar acentuará las cuestiones estructurales, a partir de una concepción racional que remite al uso de modalidades geométricas, en tanto que el color será siempre subordinado al principio dominante de la composición formal.

El arte metafísico

Palabras clave: arqueología, enigmas, emblemas, clasicismos, máquina.

En los primeros años del siglo XX la cultura visual italiana, si exceptuamos la experiencia rocambolesca del futurismo, se mantiene sustancialmente rural, *macchiaiola*.

En cambio, será precisamente en torno a la reelaboración de una experiencia *ciudadana*, si bien mediatizada por una aproximación algo arqueológica, donde se forjará el núcleo temático de la pintura metafísica.

Giorgio De Chirico siente atracción por las “plazas”, configuradas como enclaves en los cuales se concentra, se consolida y se explicita el *enigma*: “A mi modo de ver, existe mucho más misterio en una plaza fosilizada bajo la luz del mediodía, que en una habitación oscura en el resplandor de la noche”.



Y serán las ciudades italianas, con su carga histórica y arcana, quienes protagonizarán el destino de una pintura considerada ya como *metafísica*.

Se perfila así una actitud de construcción espacial que privilegia la relación entre las cosas, las interacciones compositivas, los equilibrios topográficos, las luces y las sombras.

La arquitectura aparece, pues, como emblema de una reificación de lo humano: pertenece al hombre, se organiza por su propio acto creativo, pero en el proceso de *hacerse* se mineraliza, asumiendo vida propia y cargándose de atributos metafísicos.

La colocación de los elementos del cuadro, la manera de establecer sus interrelaciones, el uso de colores planos contrastados por largas sombras, la recuperación de iconismos clásicos –trasladados a un mundo donde conviven con connotaciones modernas–, la completa ausencia o la reducción a maniquí de la figura humana, escenifican una atmósfera enigmática que provoca en el espectador una prolífica *sorpresa* cognoscitiva.

Bibliografía

AA.VV., *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Bompiani-Centro de Arte Reina Sofía, Milán, 1990.

AA.VV., *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y Arquitectura*, Institut Valencià d'Art Modern-IVAM, Skira, Milán, 2007.

Calvesi, M., *La metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrá, de Morandi a Savinio*, Visor, Madrid, 1990.

Cocteau, J., *Le rappel à l'ordre* (1926) (trad. it.: *Il richiamo all'ordine*, Einaudi, Turín, 1990).

Coen, E., (ed.), *Metafísica*, Electa, Milán, 2003.

Cowling, E.; Mundy, J., *On Classic ground. Picasso, Leger, de Chirico and the new Classicism. 1910-1930*, Tate Gallery, Londres, 1990.

Fagiolo Dell'Arco, M., *Classicismo pittorico. Metafísica, Valori Plastici, Realismo Magico e 900*, Costa e Nolan, Génova, 1991.

Poli, F., *La metafísica*, Laterza, Roma-Bari, 1989.

Severini, G., *Du cubisme au classicisme. Esthétique du nombre et du compas* (1921) (*Del Cubismo al Clasicismo*, Colección de Arquitectura, Murcia, 1993).

Silver, K.E., *Esprit de corps. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War. 1914-1925*, Thames and Hudson, Londres, 1989.



Giorgio de Chirico, ARTE METAFISICA, 1913-1920

En: "Arte metafísico (1913-1920)". En: *Escritos de arte y de vanguardia*, edición a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 160-162.

Misterio y creación

Para llegar a ser verdaderamente inmortal, una obra de arte debe escapar a todos los límites humanos: solo le saldrán al paso la lógica y el sentido común. Pero una vez rotas estas barreras, entrará en las regiones de la visión infantil y del ensueño.

El artista debe sacar sus afirmaciones más profundas de los más secretos escondrijos de su ser; allí, ni murmullos de torrentes, ni cantos de pájaros, ni susurros de hojas pueden distraerle.

Lo que oigo no tiene valor; solo lo que veo es viviente, y cuando cierro los ojos mi visión es todavía más poderosa.

Es de la mayor importancia que liberemos al arte de todo lo que hasta la fecha ha contenido de material reconocible; todos los asuntos familiares todas las ideas tradicionales, todos los símbolos populares deben ser desterrados en el acto. Más importante todavía: debemos tener una fe enorme en nosotros mismos: es esencial que la revelación que recibimos, la concepción de una imagen que contiene una cierta cosa, que no tiene sentido en sí misma, que carece de asunto, que no significa absolutamente nada desde el punto de vista lógico, repito, es esencial que semejante revelación o concepción hable en nosotros con tanta energía, evoque una angustia o un gozo tal, que nos sintamos forzados a pintar, forzados por un impulso aún más intenso que la desesperación del hambre que arrastra a un hombre a devorar un pedazo de pan, igual que lo haría una bestia salvaje.

Recuerdo un vívido día de invierno en Versalles. Reinaban el silencio y la calma. Todo me miraba con ojos misteriosos e interrogantes. Y entonces observé que cada rincón del palacio, cada columna, cada ventana, poseía un espíritu, un alma impene-trable [...]. En aquel momento tuve consciencia del misterio que impele al hombre a crear ciertas formas extrañas. Y la creación parecía más extraordinaria que los crea-dores.

El arte metafísico

Todas las cosas tienen dos aspectos: el aspecto corriente, que vemos casi siempre y que ven los hombres ordinarios, y el aspecto fantasmal y metafísico, que solo unos pocos individuos pueden ver en momentos de clarividencia y de abstracción metafísica.

Una obra de arte debe narrar algo que no aparece dentro de su contorno. Los objetos y figuras representados en ella deben de la misma manera hablarnos poéticamente de algo que está muy lejos de ellos y también de lo que sus formas materialmente nos esconden. Un perro pintado por Courbet es como la narración de una poética y romántica cacería.

El sentido de la arquitectura

Entre los muchos sentidos que los modernos pintores han perdido, debemos contar el sentido de la arquitectura. El edificio acompañando la figura humana, sea solitaria o en grupo, sea en una escena de la vida o en un drama histórico, era para los antiguos algo de mucha importancia. Se aplicaban a ello con un espíritu amoroso y severo, estudiando y perfeccionando las leyes de la perspectiva. Un paisaje enmarcado en el arco de un pórtico o en el cuadrado o rectángulo de una ventana adquiere un gran valor metafísico,



porque cobra solidez y queda aislado del espacio que le rodea. La arquitectura completa la naturaleza. Señala un avance del intelecto humano en el campo de los descubrimientos metafísicos.

Carlo Carrá, PITTURA METAFISICA, 1919

En: "La pintura metafísica (1919)". *Escritos de arte y de vanguardia*, edición a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 162-165.

La nueva tiranía parece haberse impuesto ya a la más antigua. Lo que no supone ciertamente que nosotros rechacemos la originalidad en el arte, cuya capacidad de sorpresa le es indispensable a la "belleza", del mismo modo que a un pueblo le es necesaria la originalidad de sus pulsiones raciales si no quiere adormecerse y quedar así marginado de las confrontaciones internacionales. Nunca resultó tan cierto dicho postulado como en el actual momento histórico.

Pero hay otras razones que nos permiten explicar por qué el arte moderno nos parece una negación del espíritu, no así el arte del pasado, que era una afirmación triunfal. Si nuestros padres se equivocaron, en estos tiempos de mayor desorden estético cualquier pretexto es bueno para enmascarar el vacío que se enseñorea del alma del artista.

Solo porque todos nuestros jovencitos fabrican cuadros en los que no es posible encontrar ya fondos opalinos, paisajillos difuminados y centelleantes riberas de un agua sedosa, solo por eso creen haber alcanzado una pintura duradera. Pero si consideramos con cuidado este tipo de elucubraciones plásticas, descubriremos que su ausencia de disciplina interior revela solamente una extravagante coquetería, basada en esa nadería que algunos embaucadores llaman pomposamente "arte universal".

Pues bien: si no supiéramos que en todo tiempo y lugar hubo lamentos, si ignorásemos que el número de los excelentes y valerosos nunca fue mayor en el arte, estaríamos tentados de creer que el hombre intelectual ha empeorado últimamente, que se ha hecho más suspicaz, quejumbroso y vano. [...]

Afanarse por la "belleza" fue siempre cosa bastante grata, pero nos atreveríamos a pensar que un gran país de tan vieja cultura como el nuestro no debe pasar por alto aquellos factores que aseguren su porvenir artístico.

Esta reflexión parecerá a los falsos idealistas práctica en exceso, pero nosotros pensamos que resolviendo prácticamente todo esto acabaríamos con lo que constituye nuestra única desventaja respecto a los artistas transalpinos. Se nos presenta así una excelente ocasión para hacer conocer lo que de mejor hay entre nosotros por medio de reproducciones más numerosas y exposiciones más frecuentes en el extranjero, cosa que constituiría esencialmente un éxito real de nuestra Italia, tan mal conocida siempre por los restantes pueblos.

La realización de este proyecto debería ser compartida y promocionada por cuantos afirman amar nuestro arte joven; pero para llevarlo a cabo sería preciso despejar los problemas y diferencias fundamentales. No me dirijo a la colectividad, que no tiene tiempo ni posibilidad de hacerlo, condenada como está a permanecer impasible ante las pulsiones espirituales de la raza.

Sabemos que la situación no se presta a los "sermones sobre el gusto", pero declaramos que han aparecido ya algunas obras que por sí mismas confirman que sus autores han hecho todo lo posible por resucitar las virtudes plásticas de la estirpe. Para estos jóvenes artistas, originalidad y tradición no son términos contradictorios. Más conviene



ser plenamente justos y decir que solo ahora, tras un decenio de búsquedas apasionadas, pueden ellos mantener sus juicios y sentencias.

Nosotros, que nos sentimos hijos fieles de una gran raza de constructores (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, etc.), hemos perseguido siempre formas y contornos netos y corpóreos, incluso en Italia todos se perdían por rozar las brumas celeste-violetas del impresionismo. En otras ocasiones hemos declarado, y en ello nos reafirmamos hoy, que el moderno naturalismo francés (¡ojalá no rechines en tu ingrata tumba, soberbio “baricadière” Courbet!), que hasta ahora fue dueño del terreno y la protesta, no ha podido anular nuestro deseo de restituir a las artes plásticas aquella atmósfera sin la cual, bien nos percatamos de ello, el cuadro no puede exceder las pompas grandilocuentes del tecnicismo, puesto que nuestras energías se disolverían en el episódico análisis de la realidad externa y fragmentaria.

Desdénando los problemas trascendentales de la materia, el naturalismo francés, e incluso el naturalismo cubista de los últimos años, no ha podido significar una verdadera y auténtica reconstrucción de los valores modernos. Las nuevas exigencias del espíritu moderno reclaman planos de trazo firme y variedad en las fuerzas que lo integran; pero exigen, sobre todo, que se tengan en cuenta los caracteres de la forma espiritual, lo que supone desbaratar toda libertad en la composición y nos ofrece la ocasión de controlar los pasos y el camino.

Según se ve, el método que seguimos consiste en una regla autónoma, obtenida de nuestras experiencias directas. Atención, sin embargo –lo advierto de nuevo– a las breves interrupciones de las realidades plásticas, que eternizan las cosas pero no nos dejan ver con claridad los surcos de los que brota la profunda poesía de las tres dimensiones!

[...]

No te negaré que un estudio paciente, meticuloso y bien orientado de la realidad no sea capaz de alcanzar algún resultado. El mismo pincel puesto en una mano habilísima, guiado por ojos vigilantes, atento, ingenuo, puede fijar acertadamente las impresiones de luz y sombra, y con la variante de las tintas provocar la ilusión de las cosas vistas en el espejo. Pero, ¡por favor!, no volvamos a airear la decrépita cuestión del “arte verosímil”. Podría recordarte las palabras de Rafael: “Yo me sirvo de una determinada idea que se me viene a la mente. Si la tal tiene alguna excelencia para el arte, no soy quien lo sabe; me basta con tenerla”. Y si acaso me dices que esto es platonismo, algo, pues, ajeno a la modernidad, podría recordarte las palabras de Baudelaire –en quien tú sí crees– y convencerte de que este modo de entender la función del arte fue bueno en todas las épocas. Estas son las palabras del gran poeta, palabras que vienen a decir lo mismo e incluso coinciden formalmente: “En fait, tous les bons et vrais dessinateurs dessinent d’après l’image écrite dans leur cerveau, et non d’après la nature”.

Cuando hablo de tradiciones, creo afirmar esos principios primigenios y universales, verdaderos en todo tiempo, clima y latitud, y no lo hago por el capricho macabro de la reencarnación.

Tú sabes, querido Papini, cuanto detesto yo esos productos exangües de un arte sin movimiento, calor ni vida, tomados en préstamo a los museos, y que cuando proclamo que le es necesario al pintor moderno mayor estudio, un más fino gusto y un juicio más exquisito, sabes lo que quiero decir.

Dejemos que el barómetro del arte italiano señale tempestad. Pasará la ebullición y sobrevendrá la calma. Reconozcamos que ciertas paradojas infantiles son a menudo más molestas de lo que parece. Si nuestro amigo Spadini, cuyo elogio tomas a tu cargo, tiene cualidades, las debe a su temperamento, que no a su miopía. Decir lo contrario equivaldría a defender que la jaqueca y el resfriado favorecen el pensamiento. [...]



Pretendemos que en la pintura los efectos particulares del dibujo tengan esa misma felicidad que los italianos demuestran a menudo en el color. No nos interesa la realidad plástica en su estado primigenio, sino la imagen de aquella forma cuyas luces sean tan violentas que encierren la realidad misma. Sin semejante imperativo constructivo no es posible encontrar la libertad espiritual, ni nuestra independencia del mundo físico es otra cosa que una palabra vana y pretenciosa. Por lo que pueda suceder, tenga el pintor de continuo vuelta su mente hacia las esencias, que es el medio de alcanzar la verdadera austeridad arquitectónica.

He aquí la segunda realidad; he aquí la pintura metafísica; he aquí la promesa de nuestro duro trabajo [...].



Las visiones metropolitanas de la *Neue Sachlichkeit*

Palabras clave: realismo, posguerra, acción, nihilismo.

Los *realistas* alemanes, influidos por los resultados espaciales de la metafísica italiana, utilizan en sus composiciones pictóricas una perspectiva intencionalmente distorsionada, orientada hacia la definición de un ambiente irreal, en extremo enrarecido, aunque polémicamente anclado en la realidad histórico-social.

Insisten, además, en ubicar la narración figurativa en el interior de escenas arquitectónicas vacías y desoladas –donde domina una iconografía de la cantidad–, mientras la referencia humana se reduce a maniqués, marionetas o autómatas mecánicos.

Sobre todo en la obra de Otto Dix, George Grosz, Max Beckmann y Rudolph Schlichter se percibe una fuerte tensión ética de denuncia respecto a la contemporaneidad; de la afirmación programática de Dix (“quería mostrar las cosas como son realmente”) emerge la voluntad de representar los aspectos de la sociedad en sus facetas más degradadas, e incluso macabras: la exhibición de lisiados, inválidos y mutilados, víctimas de una guerra completamente insensata, y en general, de cuanto representa el máximo grado de degeneración de la humanidad, constituye un violento acto de rechazo y de desvelamiento de la monstruosidad del sistema que conduce, por su propia naturaleza, a semejante “infierno”.

En definitiva, lo que interesaba a estos autores no era tanto el dato mimético/fotográfico cuanto la focalización de temas propios de su contexto existencial (las relaciones de clase, el amor, el sexo, la alienación de la metrópoli), explicitados mediante una figuración chocante y exageradamente deformada, que pretende hacer más inmediata la comunicación de los contenidos críticos.

Bibliografía

AA.VV., *Les Realismes 1919-1939*, Centre G. Pompidou, París, 1980.

AA.VV., *George Grosz. Obra Gráfica. Los años de Berlín*, IVAM, Valencia, 1992.

AA.VV., *Espressionismo e Nuova Oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti*, Electa, Milán, 1994.

AA.VV., *Anneés 30 en Europe. Les temps menaçant. 1929-1939*, Flammarion, Paris Musées, 1997.

AA.VV., *Realismo Mágico. Franz Rohe y la pintura europea. 1917-1936*, IVAM, Valencia, 1997.

Grosz, G., *Das Geischt der herrschenden Klasse* (1921) (trad. cast.: *El rostro de la clase dominante y ¡Ajustaremos cuentas!*, G. Gili, Barcelona, 1977).

Jentsch, R., *George Grosz. Los años de Berlín*, Electa, Madrid, 1997.



Lucie Smith, E., *Art of the 1930s. The Age of Anxiety*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1985 (trad. it.: *Arte degli anni 30. L'età dell'ansia*, Rizzoli, Milán, 1986).

Marchán Fiz, S. (dir.), *Berlín Punto de encuentro. El arte en Berlín de 1900 a 1933*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1989.

Roh, F., *Realismo Mágico. Post Expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, Revista de Occidente, Madrid, 1927; facsímil: Madrid, 1997.

George Grosz, DIE KUNST IST IN GEFAHR, 1925

En: "En vez de una biografía". *Escritos de arte y de vanguardia*, edición a cargo de Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz. Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 131-134.

El arte actual depende de la clase burguesa y morirá con ella; el pintor, tal vez sin quererlo, es una fábrica de billetes de Banco y una máquina de acciones; el explotador, rico y lechuguino estético, se aprovechará de él para invertir de un modo más o menos lucrativo su dinero, para presentarse ante sí y ante la sociedad como promotor de la cultura, pues esta suele estar también detrás de todo esto. Para muchos el arte es, asimismo, una especie de huida de este "grosero" mundo hacia una estrella mejor, al país lunar de su fantasía, a un paraíso más puro, sin partidos ni guerras civiles.

El culto de la individualidad y de la personalidad, que se comercia con los pintores y poetas y que ellos mismos fomentan con un estilo de charlatanes, según su carácter, es un asunto del mercado artístico. Cuanto más genial sea la personalidad, tanto mayor será el provecho. ¿Cómo asciende actualmente el artista a la burguesía? —Por estafa. La mayoría, habiendo empezado con una existencia proletaria, viviendo en un sucio estudio, aspirando hacia "arriba" con una capacidad de adaptación inconsciente y asombrosa, encuentra de pronto un bonzo influente que le "hace", es decir, que allana su camino en el mercado capitalista. Ocasionalmente, cruza este camino un mecenas, que le da mensualmente cien marcos, a cuenta de los cuales roba toda su producción; o queda a merced del marchante, que inculca de una vez para siempre al coleccionista burgués las ganas de comprar. Naturalmente, siempre con ayuda de las palabras de moda exigidas por la coyuntura; para ello se aducen todos los antiguos requisitos de los impostores, de los santos y de Dios, se recurre mucho a lo cósmico y a la metafísica; se soplan con las mejillas infladas las trompetas de la eternidad. Tras los bastidores el negocio cínico cara a los iniciados ("Donde tú no estés, señor organista, enmudecen todas las flautas"); cara al exterior, gestos sacerdotales de promotores de la cultura. El conocido culto a la estrella. Así lo exige el sistema, y el negocio florece.

Los propios artistas, engréidos, deducen su posición agraciada del hecho de no tener que entenderse con el mundo y con la vida; la mayoría de ellos están embrutecidos y son arrastrados por el cable de remolque del gran farsante reaccionario de toda la crítica de arte, que oculta de un modo totalmente subjetivo e incontrolable en los cuadros lo que únicamente es posible ocultar. Creen ser "creadores" y estar, por lo menos, muy por encima de los hombres vulgares, del hombre medio, al que atribuye que se ríe del "contenido profundo" de un cuadro de Picasso o Derain. Pero sus creaciones responden totalmente a la estructura del llamado espíritu cultural: son irreflexivas, enemigas de los hechos y ajenas a la lucha. ¡Id a las exposiciones y ved los contenidos que irradian de las paredes! Esta época es tan idílica, tan construida, tan creada para el culto gótico de



los santos, para la belleza de las aldeas de los negros, para los círculos rojos, cuadrados azules o las inspiraciones cósmicas: “la realidad”, ¡ah!, es fea, su alboroto altera el delicado organismo de nuestras armónicas almas.

Es un error creer, cuando uno pinta peonzas, cubos o caos mentales profundos, que se es revolucionario, tal vez en oposición a Makart. ¡Contemplad a Makart! Es un pintor de la burguesía, pinta sus anhelos, sus contenidos y su historia, ¿vosotros?, ¿qué sois sino alabarderos plañideros de la burguesía? Vuestras ideas esnobistas, vuestros pensamientos particulares, ¿a quién los relacionáis? ¿Trabajáis algo para el proletariado que será el portador de la cultura del futuro? ¿Os esforzáis por vivenciar y comprender las ideas del mundo del proletariado y de enfrentaros a los explotadores y sus apoyos? ¡Cuántas cosas podríais hacer aún! Preguntaros si ya no es tiempo de abandonar vuestras decoraciones nacaradas. Pretendéis ser intemporales y estar por encima de los partidos, vosotros, guardianes de la “torre de marfil”, pretendéis crear para los hombres. ¿Dónde está el hombre? ¿Qué es vuestra indiferencia creadora y vuestra chochería abstracta de la intemporalidad más que una especulación ridícula e inútil sobre la eternidad? *Vuestros pinceles y plumas, que deberían ser armas, son huecas cañas de paja.*

Salid de vuestros conciliábulos, aun cuando os sea difícil; suprimid, eliminad vuestro bloqueo individual, dejáros captar por las ideas de los trabajadores y ayudadles en la lucha contra la sociedad corrompida.

El hombre no es bueno —¡sino un animal!. Los hombres han creado un sistema infame: un arriba y un abajo. Algunos ganan millones, mientras millares apenas poseen el mínimo existencial. En Sudamérica se calentaban locomotoras con trigo, mientras en Rusia muchos morían de hambre. Entretanto, se habla de cultura y se debate sobre arte, o tal vez la mesa puesta, la bella limusina, el escenario o el salón pintado, la biblioteca o la galería de cuadros, que se proporciona al gran negociante de tornillos a costa de sus esclavos, tal vez todo esto ¿no es cultura?

Pero ¿qué tiene que ver esto con el arte? Justamente, que muchos pintores y escritores, en una palabra, casi todos los llamados “intelectuales”, consienten todavía este orden, sin declararse abiertamente contra él. Aquí donde es posible purificar, siempre permanecen cínicamente al margen; actualmente, cuando es posible ir contra estas propiedades mezquinas, esta hipocresía cultural y toda esta abominable falta de cariño.

Predomina la creencia en la iniciativa privada, fuera de la cual no hay salvación. El sentido de mi trabajo es contribuir a sacudir esta creencia y a mostrar a los oprimidos las verdaderas caras de sus señores.

La obligación del artista revolucionario es dedicarse a la propaganda redoblada para purificar la imagen del mundo de las fuerzas sobrenaturales, de los dioses y de los ángeles, para agudizar la mirada de los hombres en su relación real con el medio circundante. ¿Para qué nos sirven en la actualidad los símbolos, hace tiempo desgastados, y las efusiones místicas del farsante devoto más estúpido, de los que la pintura actual está llena? La vida en sus exigencias es más fuerte que lo que este disparate pintado podría resistir.

¿Qué debéis hacer, qué contenido debéis dar a vuestros lienzos? Id a un “mitin” proletario y ved, oíd cómo la gente, hombres como vosotros, discuten sobre una mejora minúscula de su vida.

¡Comprended que esta masa es la que trabaja en la organización del mundo! ¡No vosotros! Pero vosotros podríais colaborar en la construcción de esta organización. ¡Podríais ayudar solo con que quisierais! En cuanto os esforcéis en dar a vuestros trabajos artísticos un contenido que sea guiado por las ideas revolucionarias de las clases trabajadoras.

Yo aspiro a ser comprensible a todo hombre; renuncio a la profundidad exigida actualmente, a la que no se puede llegar sin una verdadera escafandra, repleta de farsas cabalísticas y de metafísica intelectual.



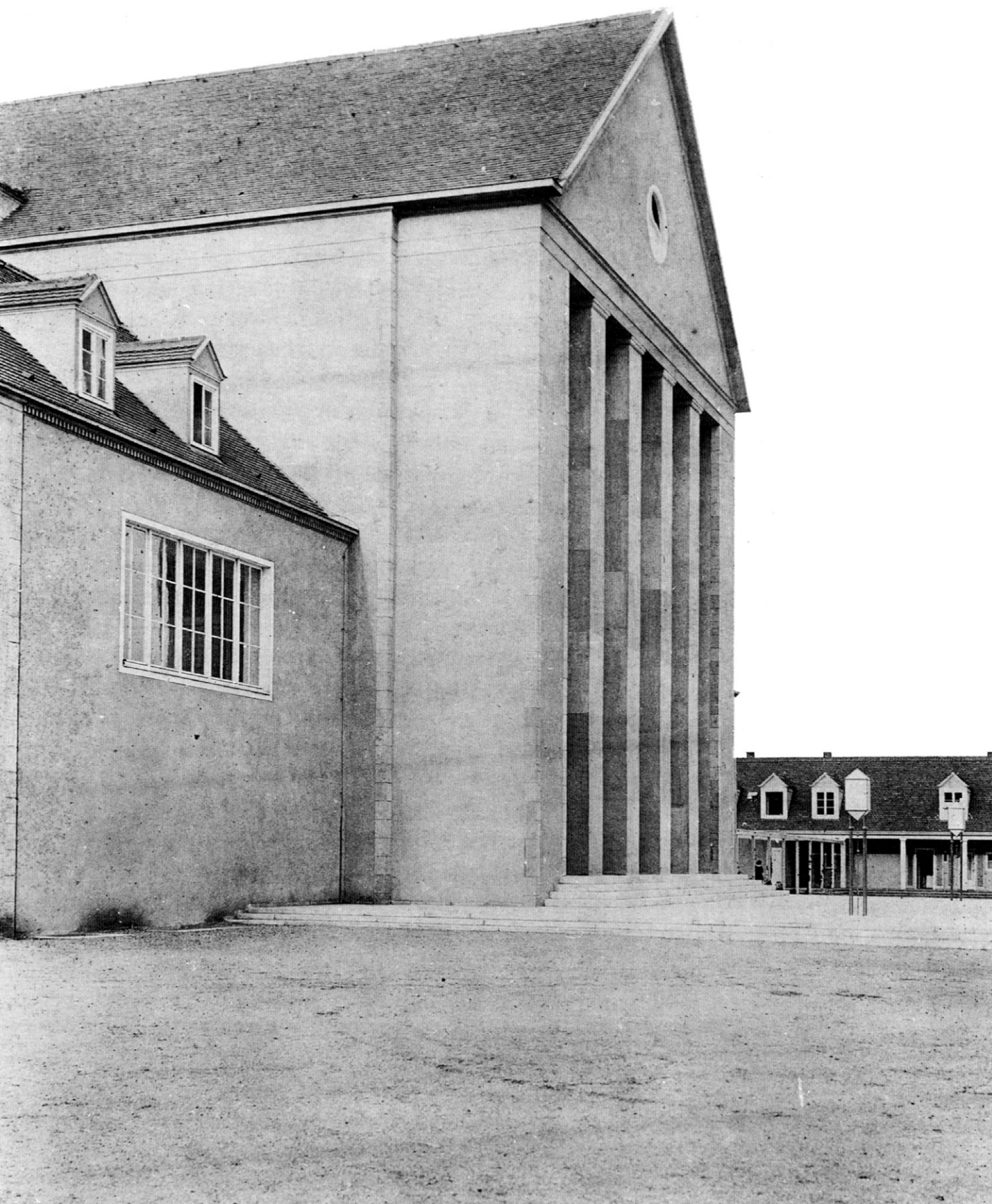
Debe cesar el anarquismo expresionista. Hoy día los pintores se complacen en él obligados por la necesidad, porque todavía no se han aclarado, porque no están unidos a los trabajadores. Vendrá un tiempo en que el artista ya no sea aquel anarquista bohemio, poco consistente, sino un trabajador sereno, sano en la sociedad colectivista. Tanto en cuanto este objetivo no sea realizado por la masa trabajadora, el intelectual será incrédulo, oscilará cínicamente de una parte para otra. Solo tras el triunfo de la clase trabajadora el arte saldrá a chorros del estrecho cauce por el que actualmente discurre, anémico, a través de la vida de los "diez mil privilegiados", y se comunicará de nuevo a toda la humanidad trabajadora como un cauce lleno. Solo entonces el monopolio del capital en los asuntos espirituales habrá tocado a su fin.

Todo esto lo escribo en lugar de las noticias biográficas tan queridas y constantemente deseadas. Era para mí más esencial hablar de los hechos conocidos y de las exigencias universalmente válidas, apoyándome en las experiencias de mi vida, que narrar todos los hechos fortuitos estúpidos, exteriores de mi vida, tal como: fecha de nacimiento, tradición familiar, asistencia a la escuela, primeros pantalones, paso por la vida del artista desde la cuna hasta la tumba, impulso y ebriedad creadora, primeros triunfos, etc.

Lo afectado y el propio yo es totalmente asunto de poca monta.

→13

Clasicismos en el tiempo
de lo moderno



El amor por el trabajo artesanal comprende igualmente el amor por el ornamento, no puede rechazarlo; en cualquiera de nuestros trabajos es como nuestro silbido y canturreo, o, como en el muro de ladrillos, un ornamento que no pretendemos, pero que otorga un carácter tan particular a nuestro modesto trabajo; o bien, es como la adormidera en el campo de trigo, una sonrisa secundaria en el vasto campo de la utilidad, una sonrisa que no buscamos premeditadamente, pero que no podemos evitar y que por ello debe ser silenciosa, 'secundaria' y tímida al máximo.

Heinrich Tessenow



Clasicismos en el tiempo de lo moderno

Los arquetipos tectónicos de Heinrich Tessenow

Palabras clave: artesanía, ciudad jardín, silencio, orden, clasicismo.

Una vez más, la “justa medida” se destaca como una panacea ante la disolución de los valores humanos, propia de una sociedad contemporánea completamente mecanizada.

Modelos de mediación, tales como la “artesanía” y la “pequeña ciudad” (*versus* “industria masiva” y “metrópoli”), son citados por Heinrich Tessenow para enmendar las disonancias del mundo actual.

La necesidad de identificar unos principios éticos compartidos por la comunidad lleva al lenguaje del autor a una radical *simplificación*, ensayada en núcleos residenciales que aplican los esquemas morfológicos de la ciudad-jardín, en neta oposición a cualquier desmesura metropolitana.

El reduccionismo sígnico, su manifestación “silenciosa”, es cuanto consiente –precisamente por la limitación del registro expresivo– la comprensión por parte de sus habitantes, ensayando un itinerario a través de arquetipos fácilmente detectables bajo las cambiantes epidermis con las que la historia los ha revestido.

Este proceso de “despellejar” cuanto pertenece a lo coyuntural, con el objetivo de lograr formalizaciones atemporales y absolutas, debe, no obstante, ser gobernado por un incontestable principio de orden.

La arquitectura será, pues, el fruto de la aceptación de una serie de códigos que legitimen simetrías, trazados reguladores, estilizaciones geométricas, propiedades de los materiales, calidad intrínseca de los elementos empleados, y cuya categoricidad será, de algún modo, atenuada por ligeras, casi imperceptibles desvirtuaciones.



La eliminación de lo superfluo, por lo demás, atrinchera al autor en la crítica de cualquier retórica decorativa, de la que se admite solamente un eco disperso; un leve recuerdo quedará presente en las prácticas actuales como testimonio de "otra" poética, reconducida al cauce de la verdad de las formas y de la sinceridad tectónica.

Bibliografía

Anderson, S., "The legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos and Mies", en *Assemblage*, n. 15, MIT Press, 1991.

De Michelis, M., *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Electa, Milán, 1991.

De Michelis, M., "Impercettibili confini", en *Casabella*, n. 483, Milán, 1982.

De Michelis, M., "Nella prima città giardino tedesca", en *Lotus*, n. 69, Milán, 1991.

De Michelis, M., "Tessenow riformatore. Siedlung e piccole città", en *Casabella*, n. 565, Milán, 1990.

García Roig, J.M., *Heinrich Tessenow: pensamiento utópico, germanidad, arquitectura*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.

Lahuerta, J.J., "Tessenow", en *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura de entreguerras*, Anthropos, Barcelona, 1989.

Posener, J., "Dos profesores: Hans Poelzig y Heinrich Tessenow" en *Anales de Arquitectura*, n. 6, Universidad de Valladolid, 1995.

Tessenow, H., *Hausbau und Bergleichen* (1916) (trad. it.: *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milán, 1988).

Wangerin, G.; Weiss, G., *Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876-1950. Leben-Lehre-Werk*, Verlag Richard Bacht Gubh Essen, 1976.

Heinrich Tessenow, HANDWERK UND KLEINSTADT, 1919

En: *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*. Prólogo, traducción y notas de José Manuel García Roig. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, p. 59-71.

La mayor parte de nuestro quehacer diario, en los últimos diez años, ha estado acompañado, como los primeros tañidos de la nueva campana de una iglesia, con sus tonos bajos, de un frenético vaivén y de un ruido espantoso. Ese sonido nos prometía un poder extraordinario pero, hasta el momento, sus promesas se han traducido únicamente, una y otra vez, en ilusiones grandemente defraudadas.

El gran desarrollo de las comunicaciones, la renovada calidad de nuestros instrumentos de trabajo y de nuestras máquinas, nuestros conocimientos científicos dotados cada vez de mayor rigor, la difusión de la mejor literatura, etc., constituyen, desde luego, aun-



que deban ponderarse con cautela, resultados objetivos de lo más valioso. Pero a pesar de todo, nos encontramos de nuevo, ciertamente, en una situación deplorable.

A menudo tuvimos la impresión, aunque pueda parecer una idea tomada a la ligera, de que nada resultaba imposible de conseguir con tal de que lo deseáramos fervientemente – ¡y queríamos alcanzar tantas cosas! Porque entramos en una época en que no importaba en absoluto realizar un esfuerzo sobrehumano con tal de hacer descender el reino de los cielos a la tierra, como si se tratase de una recompensa que hiciese soportable, en cualquier situación, el trabajo más pesado. Trabajamos sin parar, dedicando a ello todos nuestros esfuerzos, y cuando descansábamos lo hacíamos con el único fin de recuperarnos y poder seguir trabajando a renglón seguido con mucha más intensidad. Hasta podríamos haber empleado al mismísimo diablo, con tal de que hubiéramos disimulado un poco sus atributos más evidentes, las pezuñas y el rabo, para así contarle entre nosotros como un colaborador más.

Y mientras anhelábamos el mejor de los mundos posibles todo lo que conseguimos fue una guerra. Una guerra que, con frecuencia, nos resulta del todo incomprensible. Pero quizá resulte aún más incomprensible la opinión, que se deja oír de vez en cuando, de que la guerra se hubiera podido evitar gracias a la intervención de destacadas personalidades, de determinados círculos preeminentes o, en última instancia, de los pueblos.

Basta contemplar atentamente las casas, las calles, las viviendas de esta nueva Europa: por doquier se encuentran sombras amenazadoras que la guerra ha arrojado sobre nosotros; pero tenemos que comprender que, en el fondo, no son nuevas: únicamente se han hecho más explícitas, más evidentes, y ponen de manifiesto que las condiciones que hicieron de la última década europea un período lamentable han continuado desarrollándose.

Nos extrañamos con frecuencia de que hayamos podido soportar una guerra tan larga, pero olvidamos que Europa aprendió, en los últimos diez años, a convivir conscientemente con males profundamente arraigados y a dotarse, frente a ellos, de una resignación obstinada.

Nos sorprendemos, en efecto, con cierta frecuencia, de que hayamos sido capaces de tolerar esta guerra, cuando observamos que, como consecuencia de ella, no se han alumbrado ideas que valga la pena seguir. Tampoco hemos podido apreciar los beneficios que hubieran justificado las desgracias sin fin que nos ha traído. Pero es que olvidamos, precisamente, que a lo largo de estos diez años hemos apostado con firmeza, y luchado como nunca, por ideas que eran muy oscuras o confusas.

Es cierto que, a menudo, repudiamos la guerra, pero eso no sirve de ayuda; solo a veces, prácticamente nunca, rechazamos sus causas o las condiciones específicas de la última década que la hicieron posible. Frente a ella adoptamos la misma actitud de censura que frente a nuestros productos industriales, baratos y degradantes. Una actitud que no nos impidió, sin embargo, continuar construyendo fábricas cada vez más grandes.

En nuestras decisiones transcendentales somos mucho más instintivos y mucho menos conscientes y atentos de lo que habitualmente pensamos. Los hombres nunca habían criticado, de la forma en que nosotros lo hacemos, tan confusa y contradictoriamente, el estado actual de las cosas. Tampoco confiaron tanto en el progreso: porque, al mismo tiempo, sucede que los logros circunstanciales se celebran y se sostienen con palabras de exaltación, afirmando que, realmente, todo va bien.

Europa se mantiene hoy en pie como si fuera un gigante poderosísimo, probablemente ni benigno ni maléfico pero que esgrime entre sus manos un martillo peligrosamente amenazador. Y existe la posibilidad de que ese gigante sea capaz de edificar un mundo nuevo, respecto del cual las obras que hasta el presente hemos construido parecerán el fruto de esfuerzos miserables. Pero también es posible que el gigante pretenda



destruirlo todo y que, de la historia en su conjunto, no queden más que inservibles montones de escombros, polvo y chatarra. [...]

Los resultados obtenidos en nuestro trabajo, por lo que se refiere a sus aspectos más decisivos, determinantes y específicos, se parecen a otra escala, a los alcanzados por un teatro de *varietés*. Lo que se da como característica común, en ambos escenarios, es la tendencia exagerada, creciente, hacia una forma de representación del absurdo que, inexorablemente, tiende a alimentarse continuamente a sí misma. Todas esas realizaciones particulares que son de corto alcance en cuanto que las valoramos a partir de sus relaciones parciales, resultan tremendamente patéticas, grandilocuentes. En efecto, en el fondo no son sino lo más parecido a un disparate conmovedor, desmesurado. Les falta todo detalle de clase o altura: también el artista de *varietés* nos sonríe desde la escena, para hacernos ver que disfruta con su actividad, que sus esfuerzos le compensan, cuando en realidad sabemos que su sonrisa es solo una máscara. Pero, puede decirse con certeza que, esa actitud, refleja bien a las claras lo penoso que puede llegar a ser nuestro trabajo.

En la medida en que nuestras tareas actuales se llevan a cabo separadamente unas de otras, son sustancialmente iguales en lo específico, semejantes por su carácter parcial, al trabajo desarrollado sobre el escenario de un teatro de *varietés*. Pero nadie se preocupa realmente de esta cuestión, de que nosotros mismos somos “de por sí” tremendamente complejos y propendemos a serlo cada vez más; somos el centro del universo (*Weltmittelpunkt*) y desde esa posición hemos de interesarnos necesariamente por una infinidad de cosas, aunque nuestro trabajo se mofe de cualquier tipo de actitud que implique un conocimiento armónico y nos exija, sin rodeos, que seamos especialistas.

No interesa, por ello, que seamos simplemente inteligentes con respecto a nuestro trabajo, sino que seamos astutos; no se nos pide que seamos aplicados, únicamente que nos dediquemos a él con una intensidad que no tiene sentido. No hemos de ser diestros en el oficio, sino sencillamente refinados y así podríamos continuar.

Habitamos hoy un mundo que no tiene necesidad de hombres íntegros, dotados de sano juicio; de hombres que actúen, sencillamente, con los cinco sentidos. Un mundo que ha dejado de lado, como algo que carece de valor, esa condición humana que reconocemos, sobre todo, en el artesano (*Handwerker*) que realiza su actividad con autonomía y plena consciencia de la tarea que lleva a cabo.

Es cierto que no hemos contemplado la decadencia del artesano (*Handwerker*) con total indiferencia, puesto que durante bastante tiempo mantuvimos todavía vivo el sentimiento por el elevado valor que poseen las obras que son fruto del trabajo artesanal (*Handwerk*) independiente, y hemos procurado con ahínco que se mantuviera ese interés hacia ellas; pero al tiempo que manteníamos esa actitud, hemos cometido excesos en algunos aspectos de nuestra forma de vida y de nuestros deseos: alguna que otra vez tratamos al artesano (*Handwerker*) como un indigente y nos figuramos que necesitaba toda suerte de ayudas monetarias y económicas, a continuación quisimos convertirle en un artista (*Künstler*), algo contrario a su condición, y le enviamos a las escuelas de arte, hasta que, finalmente, acabamos perdiendo todo buen ejemplo de lo que realmente representa un artesano (*Handwerker*) auténtico e independiente. Apenas se conoce ya su nombre y su existencia. Los artesanos que todavía quedan, casi siempre se avergüenzan de serlo, se reprochan su propio trabajo y la relación que este mantiene con el mundo que les rodea, y buscan desesperadamente la mejor forma de transformar su taller artesano (*Werkstatt*) en una fábrica, un comercio o un estudio artístico.

El trabajo artesanal (*Handwerk*) independiente solo se apreciará en la medida en que nos tomemos la molestia de comprenderlo, no como hacemos hoy, sino como hacíamos antes con la obra de un cantero medieval, por ejemplo, o con la de un Hans



Sachs; con esa clase de trabajo artesanal, cuyas obras más valiosas prácticamente ya solo se conservan en los museos y resultan ser de un inapreciable valor.

En efecto, esas obras artesanales del pasado pueden no servirnos del todo como modelo, pueden no sernos totalmente válidas; porque la voluntad y la fuerza con que nos mantenemos activos resultan incomparablemente mayores y de más amplitud de lo que fueron nunca. En todo caso, ese trabajo artesanal que pertenece a la historia, está más cerca del ideal que constituye el trabajo artesanal que cualquiera de las tareas artesanales actuales.

El significado más sobresaliente del artesano reside en que desarrolla su trabajo de la manera menos subjetiva posible y en que, en la mayoría de los casos, realizándolo, se vincula al mundo. Bien es cierto que, aunque las menos de las veces, el trabajo artesanal también encierra cierto grado de subjetividad, y no siempre resulta armónico; pero lo es en la mayoría de los casos. En ningún oficio (*Beruf*) aparece, nítidamente y de manera tan destacada, lo peculiar, incluso lo contradictorio, como en el oficio del artesano. Para realizarlo es tan importante, por ejemplo, la salud corporal o a la habilidad física como la intelectual; tan importante es la libertad personal o la independencia como los vínculos sociales o la conciencia de grupo, tan importantes son los útiles de trabajo como el manejo de los mismos, etc.

Fuera del trabajo artesanal, trabajando, por ejemplo, como comerciantes u hombres de letras, podemos adoptar una actitud marcadamente especulativa, porque trabajando solo en el ámbito intelectual nos mantenemos absolutamente inactivos desde el punto de vista físico, aunque sea posible que nuestras obras alcancen un valor estimable, se muestren totalmente correctas y afirmen, por ello, nuestra existencia como personas que desarrollamos un oficio. O podemos, por ejemplo, como agricultores, ser tan testarudos y huraños como queramos, porque apenas tenemos que empeñar nuestra capacidad intelectual para cultivar unas patatas tan grandes como deseamos.

Da igual en qué oficio pensemos, pues observamos, casi por doquier, que se puede existir y trabajar acentuando lo unilateral, sin por ello arriesgarnos profesionalmente. En cambio, solo en el trabajo artesanal estamos en condiciones de no hacerlo, de no estar obligados a desarrollar por todas partes lo parcial, lo subjetivo, so pena de que dejemos, en poco tiempo, de existir como artesanos. Por ejemplo, si el artesano acentúa en su trabajo los aspectos específicamente económicos, sociales, de organización etc., se encaminará irremediablemente al mundo de la fábrica y en consecuencia no podrá modificar la dirección tomada; no solo dejará de ser artesano, sino que además se convertirá en director de fábrica o en trabajador industrial; si el artesano acentúa, por el contrario, lo sensible, lo personal, lo singular, lo específico, etc. tampoco subsistirá como artesano y, por lo tanto, dejará de afirmarse como tal, pues sus obras deben ser claras, objetivas, comprensibles y útiles para la generalidad.

El artesano experimenta en la práctica diaria, mejor que cualquier otra persona, que en todas partes y en todo coexisten lo útil y lo pernicioso. El artesano comprende lo específicamente diferente o contradictorio de la mejor manera posible o de la forma más positiva; por ejemplo, conoce y comprende lo que hay de contradictorio entre la madera y la piedra, o entre el hierro y el papel, etc.; tiene que trabajar la mayor parte de las veces de manera manifiesta con los contrastes y, también la mayoría de las veces, debe de conciliarlos. Esta profunda y clara comprensión y armonización que lleva a cabo el artesano, y solo en su taller sino, sobre todo, en la vida misma, resulta para él esencial; comprende y armoniza de la mejor manera, no solo los materiales con los que trabaja, también los aspectos humanos, es decir, las contradicciones del hombre como ser social.

El artesano pertenece a la clase media (*Mittelstand*), y está situado en una posición que es la que mejor concilia los distintos intereses sociales. Realiza una tarea que no tiene nada que ver con aquellos aspectos más artificiales o miserables de lo que aún



entendemos como clase media, los que atañen a puntos de vista en los que predomina exclusivamente la rentabilidad económica y no la dimensión integral del hombre.

Sin el trabajo artesanal autónomo, sano, influyente, sin esa condición, que continuamente y en todos los ámbitos supera o concilia con fuerza tantas contradicciones o enfrentamientos inevitables, el mundo acabaría siendo definitiva e irremediamente un gran campo de batalla.

En suma, si el trabajo artesanal no es sano, nosotros enfermamos y, por el contrario, si prospera, también nosotros, en general, prosperamos. Lo que existe en nosotros de aristocrático puede resultarnos saludable y vivo y, sin embargo, puede irnos en general muy mal: exactamente igual puede suceder con lo que pertenece al ámbito de lo proletario, de lo científico, de lo mercantil, etc. Pero es imposible, por contra, que en lo artesanal se den a la vez lo sano y lo enfermo, lo fuerte y lo débil, pues no existe un dominio universal de lo aristocrático, de lo proletario, de lo científico, de lo mercantil, etc., y eso tampoco es algo que le concierna claramente como algo cercano, al artesano, ni en su vida, ni en su conducta.

Para el artesano, en general, todo puede resultar adecuado, menos una cosa: lo excesivo o exagerado; es decir, se defiende de algo de lo que todos nosotros nos defendemos, solo que el artesano, en la mayoría de los casos, se defiende mejor contra todos los excesos, porque lo hace, por así decir, “con uñas y dientes”. Se defiende contra lo considerado como puramente científico, contra lo que es exclusivamente comercial, contra lo que resulta exclusivamente elevado, contra lo que es exclusivamente vulgar.

El artesano pretende siempre situarse en el centro (*Mitte*), desea estar como trabajador en esa posición, donde nos encontramos cuando realmente somos hombres: en el centro del mundo (*Weltmittelpunkt*).

Todo esfuerzo realizado en el sentido del trabajo artesanal es esencialmente un esfuerzo hecho por conseguir el centro o por conseguir lo que es humano.

No es que el trabajo artesanal postule en general lo que es más elevado, pero basta que trabajemos para que nos demos cuenta de que es el trabajo más noble que puede darse; cuanto más nos apartamos en nuestro trabajo del trabajo artesanal, tanto más bajo caemos desde el punto de vista cultural, y viceversa.

El hecho de que los talleres artesanales (*Handwerkstätten*) se encuentren hoy solo en ámbitos restringidos de nuestras ciudades, es muy significativo de lo ocurrido en la última década, como lo es asimismo el hecho de que, en todas las épocas de cultura elevada que han existido en la historia, el artesano trabajara en el centro de la ciudad (*Stadtmittelpunkt*), en las cercanías de la iglesia y del palacio.

Hoy, dado que el trabajo artesanal no se sitúa en el centro (*Mittelpunkt*) de nuestros intereses, tampoco ocupa, naturalmente, el centro de nuestro mundo real. Y, puesto que no lo ocupa, nos falta en nuestra vida y trabajo ese punto de referencia, una norma, un modelo claro, en general. Por eso nos encontramos, actualmente, en la más desdichada de las condiciones.

¿Somos capaces de reconocer, sin el menor reparo, que el trabajo artesanal aparece, sorprendentemente, solo en la periferia de nuestros intereses o de nuestras ciudades y, en todo caso, somos capaces de preguntarnos, sencillamente, lo que de verdad entendemos como centro de nuestros diversos intereses y trabajos?, o, dicho en general, ¿nos planteamos hoy lo que es permanentemente esencial o decisivo para nosotros? Fuera de lo que entendemos por guerra, seguramente, no encontraremos nada que nos resulte convincente. Hasta que no consigamos colocar el trabajo artesanal independiente de forma vigorosa e influyente en el centro de nuestra vida, o en el centro de nuestras ciudades, la situación descrita anteriormente nos importunará durante mucho tiempo, por todas partes, y nos impedirá tener una voluntad firme y clara para realizar cualquier obra de valor.



Tony Garnier y la *Cité Industrielle*

Palabras clave: ciudad, funcionalismo, industria, *zoning*, taylorización, método *Beaux Arts*.

La *Cité industrielle* predispone los nuevos lugares urbanos respetando los principios del decoro y de la funcionalidad, e introduciendo, al mismo tiempo, el postulado de la zonificación en el programa urbanístico.

Temas como la “taylorización” de las funciones productivas, la organización de las diferentes fases del trabajo y el organigrama de los sistemas circulatorios llegan a encontrar representación arquitectónica en un Tony Garnier poco propenso al detalle estilístico o a la audacia constructiva.

Se perfila, de esta manera, un uso decantado de los estilos y una subrayada utilización plástica de los nuevos materiales, entre los que prima el hormigón armado.

La nueva ciudad se expande, según su prefiguración, por todo lo ancho de un territorio geográficamente propicio, estructurándose a través de una dialéctica entre una trama morfológica modular y repetitiva y la excepcionalidad de los edificios públicos que constituyen el sistema de las centralidades: todo, en cualquier caso, dentro de una legibilidad fundamentalmente clásica, y según los cánones de una percepción estética del fenómeno urbano que privilegia una concepción abierta y difusa de lo edificado.

De esta ciudad ideal, emparentada con las teorías socialistas de la época (y con la novela *Travail* de Émile Zola), que defienden una liberación del hombre por medio de un trabajo justo y ennoblecedor, se hallan ausentes los lugares de la “vejación”: cárceles, tribunales, iglesias, cuarteles...

Por otra parte, la mitología de la nueva sociedad encuentra su reflejo tipológico en la configuración de una ciudad-jardín, con grandes avenidas arboladas que articulan los núcleos habitados, donde las instancias de la higienización y del soleamiento se integran en una distribución *Beaux Arts*.

La metáfora de la complejidad urbana, que debe dirimirse sobre todo por medio de una racionalización del sistema de los recorridos y a través de la calibrada ubicación de los edificios funcionales, aparece además en muchas otras realizaciones de este arquitecto (mataderos, hospitales, barrios residenciales), en las que los sistemas de clasificación y de catalogación de los espacios se erigirán en elemento generador de la configuración arquitectónica.

Bibliografía

AA.VV., *Tony Garnier: la cité industrielle et l'Europe*, CAUE du Rhône, Lyon, 2009.

AA.VV., *Tony Garnier. L'oeuvre complète*, Centre George Pompidou, París, 1989.



AA.VV., *Tony Garnier 1869-1948*, Mazzotta, Milán, 1990.

Garnier, T., *Une cité industrielle. Étude pour la construction des villes* (1899-1917), Philippe Sers ed./Vilo París, 1988.

Gras, P., *Tony Garnier*, Editions du Patrimoine, París, 2013.

Jullian, R., *Tony Garnier constructeur et utopiste*, Philippe Sers ed., París, 1989.

Pawlowski, K., *Tony Garnier et les débuts de l'urbanisme fonctionnel en France*, Centre de recherche d'urbanisme, París, 1997.

Pawlowski, 1967 (trad. it.), *Tony Garnier. Le Radici del funzionalismo*, Faenza ed., Faenza, 1976.

Rovigatti, M., *Tony Garnier architettura per la città industriale*, Officina, Roma, 1985.

Tony Garnier, LA CITÉ INDUSTRIELLE, 1917

En: "Una ciudad industrial. Estudio para la construcción de ciudades". *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*. Edición a cargo de Carlo Aymonino. Traducción y recopilación de textos clásicos: Laboratorio de Urbanismo de la Universidad de Barcelona, Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p. 217-222.

Los estudios de arquitectura que nosotros presentamos aquí, con una larga serie de planos, conciernen al establecimiento de una nueva ciudad, *la ciudad industrial*; esto se debe a que son razones de tipo industrial las que darán origen, de hoy en adelante, a la fundación de la mayor parte de nuevas ciudades; por lo tanto, nosotros hemos tomado el caso más general. Además, en una ciudad de este tipo, todas las aplicaciones de la arquitectura pueden legítimamente encontrar su lugar, y hay la posibilidad de experimentarlas a todas. Al dar a nuestra ciudad una importancia media (nosotros suponemos alrededor de 35.000 habitantes), siempre hemos tenido como objetivo dedicarnos a la investigación de orden general, que no hubiesen podido motivar ni el estudio de una población, ni el de una gran ciudad. En fin, continuando con este espíritu, hemos supuesto que el terreno donde se extiende el conjunto de construcciones esté formado a la vez por una parte montañosa y una llanura atravesada por un río.

Nuestra ciudad es una imaginación sin realidad; sin embargo, podemos decir que las ciudades de Rive-de-Gier, Saint-Etienne, Saint-Chamond, Chasse, Givors, tienen necesidades análogas a las de la ciudad que hemos imaginado. Hemos situado el lugar de estudio en la región sudeste de Francia, y son los materiales que se usan en esta región los que utilizaremos como medios de construcción.

La razón determinante para establecer una ciudad de este tipo puede ser la proximidad de las materias primas a elaborar, o bien la existencia de una fuerza natural susceptible de ser utilizada para el trabajo, o también la comodidad de los medios de transporte. En este caso, el origen es la fuerza del torrente. También existen minas en la región, pero se las puede imaginar más alejadas.

El lecho del río está barrado por un dique; una planta hidroeléctrica distribuye la fuerza, la electricidad, la energía a las fábricas y a toda la ciudad.

La fábrica principal está situada en la planicie, en el encuentro del torrente con el río. Una vía férrea de larga distancia atraviesa la fábrica y la ciudad, situada mucho más alta sobre una meseta. Todavía a mayor altura se ubican los establecimientos sanitarios, que,



al igual que la ciudad, están abrigados de los vientos fríos, mirando hacia el sur, en terrazas a un lado del río. Cada uno de estos elementos principales (fábrica, ciudad, establecimientos para enfermos) está aislado de manera que pueda crecer según las necesidades. Esto nos ha permitido llevar el estudio hacia un punto de vista más general.

Al buscar las disposiciones que satisfagan mejor las necesidades materiales y morales de los individuos, hemos visto la necesidad de crear reglamentos concernientes a las disposiciones, la vialidad, la salubridad, etcétera, y a suponer realizados ciertos progresos de orden social, lo que convertiría en un hecho normal toda esta reglamentación que las leyes actuales no autorizan. Por lo tanto, hemos supuesto que la sociedad tiene, de hoy en adelante, la libre ocupación del suelo, y que es ella quien debe ocuparse de la distribución del agua, pan, carne, leche, medicamentos, en razón de los múltiples sentidos que reclaman estos productos.

Vivienda

Muchas ciudades tienen ya en vigor ciertos reglamentos de higiene, variables según las condiciones geográficas o climatológicas. Hemos supuesto que, en nuestra ciudad, la orientación y el régimen de vientos habrían llevado a estipular una serie de disposiciones que se pueden resumir así:

1. Para la vivienda, las habitaciones de dormir tienen que tener por lo menos una ventana hacia el sur, suficientemente grande para dar luz a toda la pieza y dejar entrar ampliamente los rayos del sol.
2. Los patios y patinejos, es decir, los espacios cerrados con muros y que sirven para iluminar y ventilar, están prohibidos. Todo espacio, por más pequeño que sea, debe estar iluminado y ventilado desde el exterior.
3. En el interior de las habitaciones, los muros, los pisos, etc., deben construirse con material liso, con los ángulos redondeados.

Estas reglas, impuestas para la vivienda, inspiran en lo posible las disposiciones tomadas para los edificios públicos.

El terreno de construcción en los barrios de viviendas está dividido en manzanas de 150 metros en el sentido este-oeste, y 30 metros en el sentido norte-sur; estas manzanas se subdividen en lotes de 15 metros por 15 metros, teniendo siempre un lado hacia la calle. Esta división permite usar mejor el terreno y satisfacer los reglamentos enunciados anteriormente. No importa que se trate de vivienda o cualquier otra construcción y que comprenda uno o varios lotes, pero la superficie construida siempre deberá ser inferior a la mitad de la superficie total, y el resto deberá ser jardín público utilizable por los peatones: con esto queremos decir que cada construcción debe dejar sobre la parte no construida de su lote un paso libre que vaya de la calle a la construcción situada atrás. Esta disposición permite atravesar la ciudad en cualquier sentido, independientemente de las calles que no se tiene necesidad de recorrer. Y el suelo de la ciudad, tomado en su conjunto, es como un gran parque sin ningún muro de cerramiento que limite los terrenos. El espacio entre dos viviendas en el sentido norte-sur es, como mínimo, igual a la altura de la construcción situada al sur. De acuerdo a estas reglas que no permiten usar más de la mitad del terreno y prohíben todo cerramiento, de acuerdo también a que el suelo está nivelado solamente para que se escurran las aguas, no hay por qué temer la monotonía de nuestros alineamientos actuales.

La ciudad comprende una red de calles paralelas y perpendiculares. La calle más importante tiene su origen en la estación de ferrocarriles y va de este a oeste. Las calles norte-sur tienen 20 metros de ancho y tienen árboles a los dos lados; las calles oeste-este tienen 13 metros o 19 metros de ancho, las de 19 metros solamente están plantadas al lado sur, y las de 13 metros no tienen ningún jardín.



Administración y establecimientos públicos

En el centro de la aglomeración hay reservado un vasto espacio para la distribución de los establecimientos públicos. Ellos forman tres grupos:

- I. Salas de asambleas y servicios administrativos.
- II. Colecciones.
- III. Establecimientos deportivos y de espectáculos.

Los grupos II y III están en un parque que limita al norte la calle principal y el grupo I, al sur de una terraza cultivada que permite la vista de la planicie, del río y de las montañas de la otra orilla.

Grupo I. Las salas de reunión comprenden:

1. Una sala abierta, muy abierta, totalmente accesible al público y con capacidad para 3.000 personas; sirve para las reuniones en las que se escucha, por medio de fonógrafos altoparlantes, las sesiones de un parlamento o las representaciones musicales; y también sirve para las grandes asambleas.
2. Una segunda sala para 100 auditores, dispuesta en graderías, y otras dos salas, igualmente en graderías, de 500 plazas cada una; estas tres salas están destinadas a conferencias y proyecciones, etc.
3. Una gran cantidad de pequeñas salas de reunión para los sindicatos, sociedades, agrupaciones diversas, cada una con sus respectivas oficinas y vestuarios.

Todas estas salas tienen el acceso desde un vasto pórtico que es un paseo cubierto, situado en el centro de la ciudad, y por el cual puede circular una gran multitud al abrigo de las intemperies.

Al sur de este pórtico está situada la torre de relojes, visible desde todo lo largo de la calle principal, y que señala desde lejos el punto central de la ciudad.

Los servicios administrativos comprenden:

1. Un edificio que contiene los servicios del consejo de la ciudad, el registro civil, el tribunal de arbitraje; cada uno de estos servicios tiene salas públicas, salas de comisiones, oficinas, dependencias.
2. Otro edificio destinado a las oficinas donde todos los órganos de la ciudad tienen por lo menos un empleado en contacto con la administración.
3. Un tercer edificio para los laboratorios de análisis.
4. Un último, al fin, para los archivos administrativos, en proximidad al servicio de incendios.

Hay todavía el servicio de organización del trabajo, que comprende las oficinas para la inscripción de la oferta y la demanda de empleos, como también las oficinas de información, un conjunto de oficinas para los sindicatos y asociaciones, los albergues y restaurantes para recibir a las personas que esperan una colocación de trabajo.

A continuación están los servicios de consultas, compuestos de un servicio de atención médica, otro de farmacia para la distribución de medicamentos; por último hay un servicio de hidroterapia médica.

Más al sur y sobre la calle principal se encuentra el servicio de comunicaciones: correos, telégrafos, teléfonos.



Grupo II. El grupo de las colecciones está compuesto de la siguiente manera:

1. Colecciones históricas, documentos que interesan a la ciudad desde el punto de vista arqueológico, artístico, industrial, comercial. En los jardines que rodean las salas respectivas están dispuestos los monumentos en material durable.
2. Colecciones botánicas en el jardín y en un gran invernadero.
3. Biblioteca, compuesta de una gran sala de lectura que tiene por un lado la consulta de libros y por el otro lado la consulta de publicaciones periódicas y de ilustraciones; existe también una vasta sala de mapas en medio de la cual hay un mapamundi con una escalera para permitir el estudio. A la entrada de este servicio estarán las dependencias indispensables para los catálogos, la relectura, la clasificación, la imprenta, las oficinas de préstamo de libros al exterior, etc., y alrededor de todo estarán los depósitos.
4. Una gran sala aislada, con cuatro entradas, destinada a las exposiciones temporales; aquí se puede presentar a voluntad numerosas exposiciones simultáneas o una sola de mayor importancia.

Grupo III. La agrupación de deportes y espectáculos está formada por:

1. Una sala de espectáculos y de audiciones (1.900 plazas), con todas las dependencias necesarias: escenario móvil que permita la reducción de los entreactos y la supresión de las partes superior e inferior del escenario; dependencias para los actores, la orquesta y los decorados; roperos y *toilettes*, *foyer* y bar para el público.
2. Un espacio semicircular con graderíos, análogo a los teatros antiguos, para las representaciones al aire libre, con vegetación como fondo exclusivo del escenario.
3. Los gimnasios.
4. Un gran establecimiento de baños con piscinas de agua caliente y fría, con numerosas cabinas y bañeras, salas de duchas, de masajes y reposo, un restaurante, una sala de esgrima y las pistas de entrenamiento.
5. Los terrenos de juego (tenis, fútbol, etc.) y las pistas de entrenamiento para las carreras de bicicletas y pedestres, para el salto, el lanzamiento del disco, etc. Las tribunas serán cubiertas y los graderíos estarán protegidos por los árboles que rodearán la mitad de estos terrenos.

Los grupos II y III estarán emplazados, como se ha indicado anteriormente, en los jardines cultivados y, en consecuencia, atravesados por paseos con bancos de reposo, fuentes, etc.

Para todos los establecimientos públicos la construcción es casi toda en cemento armado y vidrio armado.

Escuelas

En ciertos puntos de la ciudad, escogidos convenientemente y repartidos por barrios, están las escuelas primarias para niños de cualquier edad menor a 14 años: escuelas mixtas, es decir que las mismas clases tengan chicos y chicas, separando los niños solamente de acuerdo a su edad y a su grado de instrucción.

Una calle especial, tratada como jardín, separa las clases de los pequeños de las clases de los mayores, y sirve como lugar de diversión mientras esperan las horas de clase; hay también, desde luego, los cobertizos y los patios destinados a recreación. Estas escuelas poseen, además de las salas de clase, una sala de proyecciones. En las proximidades están las habitaciones de los directores e inspectores.



En el extremo nordeste de la ciudad están las escuelas secundarias; la enseñanza que se imparte responde a las necesidades de una ciudad industrial: comprende una enseñanza especial para una pequeña cantidad de estudiantes destinada a la administración y al comercio, luego una enseñanza profesional artística y una enseñanza profesional industrial para la mayoría. Estas escuelas secundarias son frecuentadas por todos los jóvenes entre catorce y veinte años. Algunos de ellos, que han sido reconocidos como bien dotados en vista de una educación superior, están dirigidos separadamente hacia una escuela especial o una facultad.

La escuela profesional artística es suficientemente desarrollada para formar los obreros de la industria artística, destacándose la arquitectura, la pintura, la escultura y todas las aplicaciones en mobiliario, tapicería, tejidos, bordado, confección, marroquinería, orfebrería, trabajos en estaño o hierro, vidrio, cerámica, esmaltes, imprenta, litografía, fotografía, grabado, mosaico, insignias, carteles, etc.

La escuela profesional industrial se ocupa sobre todo de las dos principales industrias de la región: la industria metalúrgica y la preparación de la seda: en consecuencia, una sección especial es destinada a cada una de estas industrias y de acuerdo a todas las fases del proceso de trabajo.

Establecimientos sanitarios

Los establecimientos sanitarios (715 camas), situados sobre la montaña al norte del centro de la ciudad, están protegidos de los vientos fríos por la montaña; los macizos de vegetación la limitan al este y al oeste. Ellos comprenden cuatro partes principales:

1. El hospital.
2. El establecimiento de helioterapia.
3. La sección de enfermedades contagiosas.
4. El establecimiento de inválidos.

El conjunto y el detalle están tratados aquí de acuerdo al grado de progreso actual de la ciencia médica. La disposición de cada uno de los elementos está enfocada de acuerdo a su posible crecimiento.

Estación

El barrio de la estación está reservado especialmente a las viviendas colectivas públicas: hoteles, grandes almacenes, etc., de tal manera que el resto de la ciudad sea liberado de las construcciones altas. En la plaza situada frente a la estación se ubican los mercados al aire libre.

La estación, de mediana importancia, está en la confluencia de la gran arteria que viene de la ciudad y las vías que se dirigen hacia la ciudad antigua, al borde del torrente; la fábrica principal se encuentra a continuación. La estación tiene los servicios públicos en el nivel de las calles, las vías están en el subsuelo y son servidas por los andenes y las salas de espera situados en el mismo nivel. Una gran torre de relojes es visible desde toda la ciudad. La estación de mercancías está más hacia el este; la de la fábrica, más hacia el oeste.

La vía férrea de grandes distancias se supone completamente recta, de manera que permita el uso de trenes de gran velocidad.

Servicios públicos

Algunos establecimientos están bajo la dependencia de la administración y sometidos a disposiciones especiales. Estos son los mataderos, la administración de harinas y del pan, el servicio de aguas, la administración de productos farmacéuticos, los productos lácteos.



La administración se ocupa de la evacuación de aguas y materias usadas, de la utilización de desperdicios; también se encarga de controlar la represa, de abastecer la fuerza motriz, la electricidad y la calefacción a las fábricas y a los particulares; por lo tanto, es necesaria una instalación general para que cada local sea ventilado, iluminado y dotado de electricidad, agua caliente y fría, etc.

Fábrica

La fábrica principal es una fábrica metalúrgica. Las minas de las proximidades producen la materia prima, y la fuerza es suministrada por el torrente.

Esta fábrica se dedica sobre todo a la producción de tubos y varillas de hierro, perfiles metálicos, láminas, ruedas, herramientas de trabajo y maquinaria agrícola; ella hace el montaje de estructuras metálicas, material de ferrocarriles y de navegación, automóviles y aviones.

En consecuencia, la fábrica está formada por los altos hornos, las acerías, los talleres para las grandes prensas y martillos, los talleres de montaje y de ajuste, un puerto para la reparación y el lanzamiento de barcos, una estación especial empalmada a la gran vía, un puerto fluvial, las fábricas de carrocerías, las fábricas de productos refractarios, etc.; las pistas de prueba para diferentes vehículos, numerosos laboratorios, las viviendas para el personal técnico. Naturalmente hay servicios distribuidos por todas partes: sanitarios, vestuarios, comedores, puestos de asistencia médica, etc.

Las grandes avenidas, plantadas con árboles en tresbolillo, sirven a las diferentes secciones de la fábrica. Cada sección está dispuesta de tal manera que pueda crecer independientemente y sin perjudicar a las demás.

Alrededor de la aglomeración principal hay otras aglomeraciones como las granjas de explotación agrícola, los criaderos de gusanos de seda, las hilanderías, etc.

Construcción

Los materiales empleados son el cemento con ripio para los fundamentos y los muros, y el hormigón armado para las losas y las cubiertas. Todos los edificios importantes están casi exclusivamente contruidos con hormigón armado.

Estos dos materiales se emplean frescos en moldes especialmente preparados. Mientras más simples sean los encofrados, más fácil será la construcción, por consecuencia será más barata. Esta simplicidad de medios lleva lógicamente a una gran simplicidad de expresión de la estructura. Cabe anotar que si nuestra estructura permanece simple, sin ornamento, sin molduras, desnuda, nosotros podemos disponer en seguida de las artes decorativas en todas sus formas y cada objeto de arte conservará su expresión tanto más neta y pura porque será totalmente independiente de la construcción. ¿Y acaso no se ve que el empleo de tales materiales permite mejor que nunca obtener las grandes horizontales y verticales, propias para dar a las construcciones ese aire de calma y de equilibrio que las armoniza con las líneas de la naturaleza? Otros sistemas de construcción, otros materiales conducirán, sin duda, a otras formas que será también interesante investigar.

Este es el programa resumido del establecimiento de una ciudad, donde cada individuo toma conciencia de que el trabajo es la ley humana y de que hay el ideal suficiente en el culto de la belleza y de la bondad para hacer la vida espléndida.



La formalización de la estructura en Auguste Perret

Palabras clave: hormigón armado, forma estructural, ciencia, tecnología, clasicismos.

El uso del cemento armado ofrece la posibilidad de experimentar nuevas poéticas lingüísticas, al tiempo que permite actualizar los procedimientos de la edificación. Perret es quien practica más a conciencia tal elección: su *estructuralismo* tiende a evidenciar, a transcribir formalmente los patrones constructivos, delineando una arquitectura desornamentada y rigurosamente esencial, aunque permanezca todavía veteada por herencias historicistas. “La composición de una osamenta es muy importante, porque es a la construcción lo que el esqueleto al animal. [...] Los materiales de revestimiento y de cerramiento deberán completar la osamenta, pero sin disimularla; conviene que se vea la viga allí donde la viga se encuentra, y un pilar donde haya un pilar”.

Para Perret, el hormigón resulta ser un material de intrínseca racionalidad: es un material *científico* (dada su naturaleza), carente de cualquier referencia estilística consolidada, y que presenta la positiva ambivalencia de ser flexible y moldeable como la madera y, a su vez, duro y resistente como la piedra.

Por otra parte, sus propuestas urbanísticas sobre la ciudad contemporánea (desarrollo en altura, diferenciación de los sistemas de tráfico, presencia simultánea de altas densidades y espacios verdes, reestructuración del centro-ciudad) aparecerán como imprescindible terreno de confrontación para las polémicas discusiones sostenidas acerca de estos temas por los participantes más radicales del debate en torno al “movimiento moderno”, influyendo en el proyecto lecorbuseriano de la ciudad para tres millones de habitantes.

Además, la vivaz dialéctica mantenida, desde 1922, con el propio Le Corbusier respecto a problemas estrictamente lingüístico-constructivos determinará dos modos distintos de interpretar el uso de las tecnologías contemporáneas: por un lado, una acentuación de la estructura en sentido figurativo y plástico, tal y como fue practicada por el Purismo; por otro, una profundización –en Perret– de las potencialidades expresivas de la construcción, a través de una recuperación mediata de los sistemas de formalización de la edad clásica.

Bibliografía

AA.VV., A. et G. Perret. *Architectes français. 1874-1954; 1867-1959*, Conservatoire National des Arts et Métiers, París, 1976.

Abram, J., *Perret et l'école du classicisme structural. 1910-1960*, École d'Architecture de Nancy, 1985.

Ciucci, G. (ed.), *Classicismo-Classicismi. Architettura. Europa/America. 1920-1940*, Electa/CISA A. Palladio, 1995.

Cohen, J.L.; Abram, J.; Lambert, G., *Encyclopédie Perret*, Éditions du Patrimoine, París, 2002.



Collins, P., *Concrete. The Vision of a New Architecture. A study of August Perret and his precursor*, Faber and Faber, Londres, 1959 (trad. fr.: *Splendeur du béton: les prédécesseurs et l'oeuvre d'August Perret*, Hazancop, París, 1995).

Fanelli, G.; Gargiani, R., *Auguste Perret*, Laterza, Roma-Bari, 1991.

Fanelli, G.; Gargiani, R., *Perret e Le Corbusier. Confronti*, Laterza, Roma-Bari, 1990.

Gargiani, R., *Auguste Perret 1874-1954*, Electa, Milán, 1993.

Pace, S.; Rosso, M., (ed.), *Un maestro difficile. Auguste Perret e la cultura architettonica italiana*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín, 2003.

Sanz, J.A.; Giner, J., "Nota introductoria a unos textos del arquitecto Auguste Perret", en *Revista Kobie* n. 5, Bilbao, 1987.

Auguste Perret, M. AUGUSTE PERRET NOUS PARLE DE L'ARCHITECTURE AU SALON D'AUTOMNE, 1923

Publicado en *Paris-Journal*, XXXVII, n. 2478, 7 de diciembre de 1929. En: Fanelli, Giovanni; Gargiani, Roberto. *Perret e Le Corbusier. Confronti*. Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 147-150. Traducción al castellano a cargo de Carolina B. García y Antonio Pizza.

Los jóvenes arquitectos realizan en nombre del *volumen* los mismos errores que se llevaban a cabo en un pasado reciente en nombre de la *simetría*, las *columnatas* y de las *arquerías*: simetría, columnata, arquería dan demasiada importancia a un detalle en detrimento del conjunto. El *volumen* los hipnotiza, no piensan en otra cosa y, en un deplorable *esprit de système*, se empeñan en crear combinaciones de líneas descuidando el resto; ahora, este resto es lo importante: es el *a, b, c* de su oficio lo que olvidan, construir antes que nada una casa *habitable*.

[...]

En definitiva, algunos jóvenes arquitectos, indudablemente dotados de talento creativo, a menudo olvidan que su arte es también una ciencia: es bonito serpentear, sin embargo, llevar la carroza es mucho más importante. [...] Considero pues, y no me cansaría nunca de repetirlo porque para mí se trata del principio vital de la arquitectura, que una construcción no merece ser definida bella si no está *rigurosamente subordinada a su uso*: es esta una calidad necesaria, aunque claramente no suficiente. No es suficiente estar convencidos de esta necesidad para poderla llevar a la práctica: es a nuestros arquitectos de vanguardia a quienes aquí aludo. De hecho, algunos se presentan a ojos profanos como campeones del arte *rigurosamente subordinado a su uso*, como los inventores de la fórmula que responde a la perfección a todas las necesidades de la vida moderna. Para llegar a eso rechazan de manera deliberada cualquier cosa superflua, cualquier ornamento inútil; sus maquetas, alegradas únicamente por el juego de huecos y macizos, tienen un aspecto muy serio. No obstante, en honor a la seriedad, en honor a la razón, yo les reprocho dos graves errores que son la consecuencia de su deseo de simplificación a ultranza: ellos suprimen casi del



todo dos detalles exteriores de importancia primaria; es decir, los aleros y las salidas de humo. Sus salidas de humo, en la parte del tubo que se levanta por encima de la cubierta-terraza, se encuentran en un estadio rudimentario. Siendo exageradamente cortas, desde luego no satisfacen las necesidades funcionales, y el futuro propietario de la casa tendrá que colocar, asumiendo un gran gasto de material metálico, unas prolongaciones de hojalata que afectan enormemente a la armonía del volumen general. De la misma manera, los aleros son inexistentes o casi; y sin embargo, un alero no es un ornamento, más bien en nuestro país resulta ser una necesidad. Sin aleros, los polvos que se acumulan en la superficie superior de los muros cuando llueve se deslizan directamente por la fachada bajo forma de lodo y la ensucian, la surcan con fajas negruzcas. Para remediar este inconveniente, quien conoce su oficio presta mucha atención a no reducir demasiado las cornisas de sus edificios y también tiene la costumbre de realizar en ellos un corte longitudinal, un conducto llamado *canalón* que detiene las gotas de agua y permite su caída a una distancia conveniente de la base del muro. Estas trasgresiones de los principios de utilidad es curioso cómo se comprueban, por ejemplo, en Le Corbusier, el típico arquitecto funcionalista o, por lo menos, se vanagloria de serlo.

La razón profunda de los errores de esta escuela de productores de volúmenes, del que él es uno de los discípulos, consiste justamente en su exagerado amor por el *volumen*, en su *esprit de système*: no hay que encerrarse en una fórmula, esta es una enfermedad que lleva a los afectados hacia la esterilidad. La arquitectura verdaderamente viviente tiene que saber evolucionar en un contacto perpetuo con la experiencia: es la función que tiene que crear el órgano. No obstante, el órgano no tiene que sobrepasar su función. Una ventana está hecha para iluminar, para llevar luz a un interior, es esta la razón de su existencia, su calidad primaria. Tiene también otras calidades secundarias; una, por ejemplo, es ornar la fachada con las distintas formas que su hueco puede asumir; sin embargo, eso no deja de ser un detalle y sería absurdo, tomando la parte por el todo, considerar una ventana como motivo exclusivamente ornamental. Ahora, esta es en parte la tendencia de Le Corbusier. Con el fin de crear efectos volumétricos agrupa sus ventanas, dejando ciegas amplias superficies; o, por excesiva extravagancia de su diseño, tortura las aberturas y las estira exageradamente tanto en sentido vertical como en el horizontal. El efecto conseguido en el exterior es muy original, pero me temo que el efecto interior lo sea mucho más: la mitad de las habitaciones estarán faltas totalmente de luz, lo que quiere decir llevar demasiado lejos la originalidad. Si insisto mucho en los aspectos prácticos de la cuestión es porque ellos tienen una importancia primordial en arquitectura, donde la cultura del oficio, más que en todas las otras artes, tiene que sostener sólidamente el talento propiamente dicho.

Las producciones arquitectónicas pueden conseguir la belleza, lo repito, solamente cuando se encuentran rígidamente subordinadas al uso previsto. El respeto de esta regla primaria confiere a la obra una calidad fundamental, es decir, el *carácter*. El *estilo* se consigue después mediante el empleo juicioso de un mínimo de materia. Sin embargo, el papel del arquitecto no se detiene aquí: una vez cumplidos sus dos primeros deberes, él aún tiene que buscar la armonía de las proporciones e intentar su obra de arte; es en este punto que puede dejar rienda suelta a su talento dentro de las limitaciones que le indican el carácter y el estilo.



Atemporalidad y *swedish grace* en la arquitectura de Erik Gunnar Asplund

Palabras clave: doricismo, arquetipo, símbolo, código clásico, historia, racionalismo, *swedish grace*.

Particulares condiciones presenta la península escandinava en los albores del siglo: Suecia se mantiene neutral durante la Primera Guerra Mundial, perpetuando una situación de relativa “paz” social. La arquitectura local, contraria por naturaleza a cualquier proceso de abstracción o de radicalismo provocador, experimenta en estos años una situación favorable de *síntesis*: en un contexto ajeno tanto a las academias retrógradas como a las modernidades futuristas, se perfilan posibles equilibrios entre las actualizaciones necesarias y el mantenimiento de las configuraciones tradicionales.

Según Demitri Porphyrios, podemos hablar de “Doricismo” para identificar una tendencia lingüística que concilia una contenida recuperación de las formalizaciones clásicas con un proceso de selección y decantación de superestructuras decorativas, alcanzando una austeridad formal que este autor define como “ontología de la construcción y del cobijo”.

Expresión ejemplar de este ambiente cultural es la obra de Asplund: su calibrada equidistancia de las recurrentes etiquetas estilísticas le permite llevar a cabo una investigación que aspira a la ratificación de los valores primitivos del espíritu tectónico.

Sus proyectos son fruto de una tendencia arquetípica que reduce las masas a volúmenes primarios, estereométricamente acabados y “densos”, en virtud de un proceso de clarificación que tiende a configurar lo primigenio de la forma.

Una arquitectura desnuda y reconocible en su sintaxis elemental consigue así comunicar significados espirituales, resultando privada de todas las retóricas decorativas.

La aceptación de un código “clásico”, manipulado sin tregua para verificar su fiabilidad, con la intromisión de distorsiones, desnaturalizaciones y acepciones irónicas del patrimonio empleado, caracterizan su *Swedish grace*.

Semejante atmósfera atravesará incluso su experiencia racionalista (la Exposición de Estocolmo de 1930), considerada como otro de los posibles convencionalismos y aceptada, pues, como sugerencia más que como doctrina.

Su trabajo, finalmente, tantea cierta pretensión “universal”, más representable con figuraciones metatemporales y abstractas que con la coyuntural reconocibilidad de una fórmula lingüística propia de una época limitada.



Bibliografía

- AA.VV., *La arquitectura de G. Asplund*, Colegio de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1981.
- AA.VV., *Clasicismo nórdico*, MOPU, Madrid, 1983.
- AA.VV., *E.G., Asplund 1885-1940*, MOPU, Madrid, 1987.
- AA.VV., (al cuidado de J.M. López Peláez), *Erik Gunnar Asplund*, Stylos, Barcelona, 1990.
- Adams, N., *Gunnar Asplund*, Electa, Milán, 2011.
- Ahlberg, H., *Gunnar Asplund, arquitecto 1885-1940*, Colección de Arquitectura, Murcia, 1982.
- De Maré, E., *Gunnar Asplund, a great modern architect*, Art & Tecnics, Londres, 1955.
- López-Peláez, J.M., *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2002
- Wrede, S., *La arquitectura de Erik Gunnar Asplund*, Júcar Universidad, Madrid, 1992.
- Zevi, B., *Erik Gunnar Asplund*, Ed. Infinito, Buenos Aires, 1957.

Erik Gunnar Asplund, VÅR ARKITEKTONISKA RUMSUPPFATTNING, 1931

En: “Nuestro concepto arquitectónico del espacio”. *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940*. Edición a cargo de José Manuel López Peláez. Traducción de Inés Leal Maldonado, Stefan Junstrand, El Croquis Editorial, Madrid, 2002, p. 170-171.

Quizá no resulta extraño que un arquitecto, al tiempo que desarrolla su actividad profesional –con constantes estudios de detalle y especificaciones–, busque tener una cierta visión general de su propia disciplina, aunque sea de naturaleza imprecisa.

Por lo tanto, me atrevo a abordar públicamente el tema de nuestra forma de entender el espacio, consciente, tanto de la dificultad de presentar este concepto con la claridad y con la precisión que uno desearía, como de la imposibilidad de tratarlo de una forma exhaustiva.

El concepto de espacio no atiende solamente a lo que entendemos cada día como tal en nuestras viviendas y en nuestros edificios públicos.

Comprende el espacio en general, como la plaza y la calle –es “la imagen de la ciudad”–, y no solamente este, también engloba el espacio de todos los objetos que nos rodean.

Como introducción, me gustaría ahora mencionar los puntos de vista de un filósofo sobre la materia a que me refiero.

Oswald Spengler ha tratado, en *Der Untergang des Abendlandes* (La decadencia de Occidente), el concepto arquitectónico de espacio en el pasado y en sus diversas manifestaciones culturales.

Él dice:

“El espectáculo de la historia universal se escenifica en una sucesión de culturas que crecen, florecen, se marchitan y mueren. Cada una de ellas tiene su propia forma de



expresarse, una imagen característica del mundo. Cada cultura es, en todas las expresiones de la vida, un reflejo simbólico de su alma cultural”.

Profundizando en el espíritu cultural lo más posible, se alcanza el símbolo origen que constituye su propia base y, desde él, se percibe la coherencia interior que lo anima y se pueden leer todas sus creaciones.

Este símbolo origen, que nunca se manifiesta de forma clara, actúa en cada cultura afectando a la manera en que los individuos entienden la forma; y marca el estilo en todas las expresiones de la vida. Spengler dice que:

“está en las formas de los estados, en los mitos religiosos y en las culturas, en los ideales éticos, en el arte de la pintura, la música y la literatura; en cada uno de los conceptos básicos de la ciencia”.

Spengler considera que el símbolo origen de los diferentes tipos de cultura se encuentra en su manera de entender el espacio. Distingue ocho culturas diferentes, y analiza en mayor profundidad cuatro de ellas:

– La *egipcia* se caracterizó por un apasionado apego al pasado y por una atención cuidadosa a lo venidero: las pirámides y las momias, así como el empleo de los materiales de construcción más dignos –como el pórfido o la diorita–, son símbolos manifiestos.

En la cultura egipcia se entendía el espacio como dirección, como camino, cuya mejor representación, según Spengler, estaba ilustrada por la construcción de los templos con sus infinitos, estrechos y majestuosos recorridos entre líneas de esfinges, a través de vestíbulos con columnas, patios y galerías dirigidos hacia una meta.

– La *cultura clásica* se enfocaba exclusivamente hacia los aspectos positivos de la realidad, lo sensualmente manifiesto y presente:

“El pensamiento clásico avanzado podía, de acuerdo con su sentido de la vida, adquirir un conocimiento solamente a través de la matemática, la teoría sobre el tamaño, las medidas y las relaciones formales de los cuerpos materiales”.

La matemática clásica era de carácter estereotómico.

Los griegos no concebían el espacio como una entidad en sí, sino como un cuerpo delimitado. La masa cerrada y orientada hacia el exterior de un templo dórico o, tal vez mejor, una figura de mármol resplandeciente al sol, con su espléndida corporeidad, son símbolos claros de la cultura antigua.

– La *cultura árabe o bizantina* veía el mundo, según Spengler, como un agujero o una cueva, atravesada por una luz sobrenatural. Mientras que los griegos entendían aquello en lo que consistía el espacio como un cuerpo, acentuando el *cuerpo constructivo* cerrado, la cultura árabe remarcaba el *espacio constructivo* cerrado. El templo griego, con sus columnas al exterior, equivale en la cultura árabe a la basílica con sus columnas interiores –Spengler afirma que la basílica es un templo griego al que se le ha dado la vuelta como un guante.

– La *cultura occidental* que, según Spengler, se manifestó de pronto durante el siglo x y ahora estaría viviendo su declive, se caracteriza de diferentes maneras:

Mientras que él denomina a la moral antigua como moral de “la actitud”, la moralidad occidental es una moral de “la acción”.

En la matemática clásica, los números tenían que ver con objetos básicos, en el pensamiento occidental los números son relaciones.

La arquitectura clásica, es una arquitectura corpórea y limitada, tiene un carácter estático. La occidental es una arquitectura del alma, del espíritu, de la fuerza, sus carac-



terísticas son dinámicas. Surge del interior, como la arquitectura árabe, pero relaciona lo interno con lo externo, y entiende el interior y el exterior como un espacio único. El primer símbolo de la cultura occidental sería el espacio infinito.

Spengler nos proporciona brillantes ejemplos sobre por qué este concepto de espacio infinito domina nuestra cultura. Observa esto en la nueva matemática, con su teoría de las funciones, los números imaginarios, las series infinitas; en nuestra música, nacida de la conciencia de lo infinito; y en nuestro arte que, probablemente, Spengler es el primero en denominar “funcional”.

Sin duda fue el *gótico*, primer período de nuestra arquitectura occidental, una clara expresión de este entendimiento del espacio.

La forma gótica fue la primera en disolver el espacio. No trató de cerrar el espacio al mundo exterior sino, al contrario, abrirlo hacia él.

La propia construcción gótica disuelve la separación entre el exterior y el interior; elimina la corporeidad clásica, trasladando las cargas desde el punto de apoyo hasta unos finos pilares a través de los arbotantes; también deshace el enclaustramiento árabe-bizantino, introduciendo el vidrio entre los soportes estructurales, en unas dimensiones impensables en el pasado y que en nuestros días resultan habituales.

De hecho el gótico, con sus grandes paños de vidrio –seguido de los edificios con estructura de madera timpanizada–, fue el prototipo formal de los modernos edificios reticulados, con sus líneas de ventanas horizontales.

La nueva concepción espacial gótica se entiende mejor si se compara con otras, por ejemplo, con la de un templo clásico –el Partenón de Atenas es totalmente exterior, apenas deja entrever su interior– o con la de un templo árabe-bizantino, como puede ser la iglesia de Santa Sofía, en Constantinopla, que es un interior cerrado; en cambio, el templo gótico de la St. Chapelle, en París, no se abre hacia la tierra, la vegetación y la vida exterior, sino que se vuelca hacia la luz del cielo.

Mientras que el espacio gótico se vuelca hacia el cielo, los espacios del renacimiento y del barroco se dirigen hacia la tierra misma –esta diferencia de enfoque es lo que caracteriza ambas épocas. La arquitectura clásica unió, hasta cierto punto, el exterior y el interior en una sola forma arquitectónica. Esto hizo posible que el espacio, mediante logias, pórticos y terrazas, se relacionase con un jardín o con un parque, reuniendo lo edificado y el paisaje –si bien no a través de un espacio infinito, sí por medio de amplias y largas perspectivas. El concepto de espacio, por lo tanto, se amplió con el de vista panorámica –tan estrechamente relacionado con la idea de espacio infinito–, influyendo conscientemente en la forma de construir.

La *espacialidad* de la plaza y de la calle se convirtió en el objetivo del planeamiento urbanístico y de sus reglamentaciones, y durante siglos se proyectaron en los centros de las ciudades medievales grandes y fastuosas plazas, que adquirieron el carácter de vestíbulos previos, al aire libre, de las iglesias o de los palacios, acentuando su pomposa fastuosidad.

El resto de la ciudad, estructurado principalmente por viviendas, conservó su antigua forma, extremadamente estrecha e insalubre.

La plaza se compuso como un espacio limitado, acentuado rítmicamente, y la consecuencia fue que *la plaza determinó los edificios*, la forma de las fachadas que daban a ella definió el cómo se debían construir aquellos, y si resultaban adecuados o no.

La concepción espacial del barroco se refleja en una serie de singulares composiciones de fachada decoradas con columnatas, pórticos, nichos ciegos, etc., y a menudo, detrás de ellas, construcciones extremadamente antiguas que, por culpa de la majestuosidad del lugar, quedaban privadas de luz y ventilación, y cuyas formas resultaban torcidas, atrofiadas y complicadas, ocupando siempre un segundo plano.



Sin embargo, papas y príncipes necesitaban de ese aparato de majestuosidad como fondo para sus procesiones y festejos, y de ese modo impresionar al pueblo y ofrecerle el espectáculo que demandaba.

De hecho, muchos espacios y lugares del barroco no son sino escenarios teatrales, en los que los papas y los príncipes actuaban con su corte.

Todos esos espacios –con sus bastidores en perspectiva, sus escaleras, sus impresionantes creaciones masivas–, se asemejaban a las escenografías teatrales tan características de Italia durante este mismo período.

El concepto de espacio continuo, símbolo de la sociedad occidental, es correcto en lo que se refiere al barroco, de tal manera que –aunque no siempre para los ojos, sí por lo menos para la conciencia– existe continuidad del espacio interior con la plaza exterior o con el parque. Probablemente no de la forma que se hizo en Grecia y Bizancio –donde se diferenciaba el tratamiento que se daba a los espacios de dentro y fuera–, sino dejando a la arquitectura interior ser tan exterior como lo resultaba la propia arquitectura exterior. Por lo demás, el renacimiento y el barroco, y más aún las imitaciones posteriores de estos estilos, cerraban los espacios al mundo exterior plebeyo.

Se delimitaron los espacios con muros de cerramiento, que se procuraban destacar mediante un excesivo nivel de detalle arquitectónico, o con pinturas que parecían, y no podían parecer otra cosa, sólidos muros de separación.

Los suelos, las paredes y los techos eran un fin en sí mismos. Su objetivo final era el ser vistos, atraer la atención hacia ellos.

Antes de hablar de nuestro propio tiempo, deberíamos referirnos a la percepción del espacio que, tras el período barroco, se tenía durante los siglos XVIII y XIX: una especie de *comme il faut* arquitectónico, que nos distancia aún más de la proposición de espacio infinito que hiciera Spengler. Sus características más significativas fueron: cerrar la plaza y tapar las entradas de las calles que accedían a la misma; tratar la calle como un espacio con capacidad para decidir la ordenación de los edificios; considerar el espacio interior como una unidad autosuficiente, cerrada al mundo exterior.

Sin embargo, el cambio más profundo habido en nuestro concepto de espacio arquitectónico ha tenido lugar durante las últimas décadas.

Estamos a punto de demostrar finalmente que la teoría de Spengler relativa al espacio continuo como símbolo origen de la cultura occidental –por lo menos en lo que se refiere a la arquitectura–, apunta en la dirección correcta.

Sin embargo, esa teoría está lejos de la práctica profesional actual. Los arquitectos han tomado una nueva dirección arquitectónica, porque lo antiguo estaba ya obsoleto, ya no producía inspiración.

Pero ningún profesional –ni siquiera nosotros, los arquitectos– está en posición de poder cambiar la evolución. Es la humanidad en general, las nuevas condiciones sociales, económicas y tecnológicas las que, querámoslo o no, conducen el conocimiento profesional hacia nuevas direcciones.

Durante la segunda mitad del siglo XIX se produjo un cambio general en la sociedad. Recordemos lo que pasó entonces –todo eso que un conferenciante de temas arquitectónicos, o de diseño industrial moderno, ha de repetir sistemáticamente–: La población europea desde el año 1800 hasta el 1900 pasó de 187 millones de habitantes a 400 millones, es decir, creció más del doble.

La industria se desarrolló a una escala enorme, satisfaciendo necesidades antiguas y creando otras nuevas.

El crecimiento de la población y de la industria tuvo como consecuencia una gran acumulación de personas. Las ciudades crecieron a tal velocidad que resultaba impo-



sible plantearse los nuevos problemas generados suscitados en la gran urbe, y aún menos resolverlos.

Los antiguos planes urbanísticos –que eran espaciosos y adecuados para una determinada cantidad de población, y para los edificios de dos y tres plantas para los que estaban proyectados–, ahora, en las mismas calles estrechas y en los reducidos patios, tenían que soportar edificios de seis, siete y ocho plantas, y tres o cuatro veces más población.

Las ciudades se colmataron con viviendas en calles estrechas y sin luz; y los patios se llenaron de niños, de basura y de fealdad, mientras que “la cultura” se manifestaba levantando plazas monumentales con estatuas o fuentes en el centro.

También durante el siglo XIX la democracia avanzó en sus demandas de viviendas mejores y más saludables, de lugares soleados para la gente, en definitiva, de una mejora general del estándar social.

El increíble desarrollo de las comunicaciones entre países y personas devino en una mayor movilidad de la gente, que conllevó una creciente necesidad de apertura y libertad en sus espacios y viviendas.

La cabaña empezaba a resultar demasiado pequeña.

El tráfico local alcanzó niveles considerables, congestionando nuestras viejas calles, abarrotando y sustrayendo la nobleza de nuestras plazas monumentales.

Todo ese cúmulo de circunstancias, alcanzado un punto, forzosamente habría de acabar con la antigua forma de la ciudad.

Y, por si no resultaba suficiente con todo esto, surgió un nuevo tipo de sensibilidad dentro del área de la arquitectura y del diseño urbano, una sensibilidad que produjo un vacío en nuestro entendimiento y nos condujo a una nueva orientación general que, creo, se refleja claramente en la cuestión que estamos tratando: nuestro concepto arquitectónico del espacio.

Voy a intentar analizar el concepto de espacio de nuestra generación, de nuestro tiempo, desde diferentes puntos de vista.

Lo normal sería mantener la idea convencional de que el mundo de la arquitectura está casi exclusivamente relacionado con las formas, las superficies o las relaciones, y que estas tienen cierta proyección en el espacio. Es decir, que son los suelos, las paredes y los techos de una habitación, las fachadas de un edificio, las líneas de un puente, los valores determinantes del espacio.

Pero, ¿supone esto que sea necesario dejar de lado otros valores percibibles con otros sentidos que no sean el de la vista? ¿No está por ejemplo infravalorada la acústica en la arquitectura? –una buena acústica, un buen aislamiento acústico son también valores estéticos. ¿Y el olor? –incluso el aire limpio y las fragancias vegetales son valores estéticos.

Y, sobre todo, ¿no deberíamos nombrar también los valores funcionales junto a los valores estéticos, y no solo considerados desde un punto de vista práctico sino también por su interés estético? –lo que funciona mejor y con el menor gasto energético conlleva un placer, una sensación de bienestar que tiene el mismo valor que la belleza que percibimos con los ojos.

Por ejemplo, una silla bella a la vista pero inadecuada para sentarse resulta estéticamente insatisfactoria, porque el propio uso implica una sensación negativa.

Sin duda, los aspectos funcionales han contribuido significativamente a valorar muchas buenas obras de la arquitectura clásica, pero hay que destacar que, especialmente en los siglos XVIII y XIX, estos aspectos se dejaron de lado, atendiéndose únicamente a los valores formales del espacio: “la vivienda como obra de arte”, “el edificio como obra de arte”, “la ciudad como obra de arte”.

Es posible que nuestro entendimiento del espacio arquitectónico haya cambiado de tal manera que la supremacía arquitectónica espacial haya sido desestimada y sustituida por otros valores. Este cambio en la concepción del espacio tiene similitud, según



Spengler, con la forma en que la moral occidental se relaciona con la moral clásica, es decir, como diferencia entre la acción y la actitud.

Se pone más énfasis en la relación acto-vida que en la de actitud-arte, en la medida en que la vida, su objetivo, nuestra forma de trabajar, son los puntos de partida más evidentes de la creación arquitectónica.

Podríamos de una manera sumamente esquemática expresar todo esto diciendo que hay una arquitectura cuyo objetivo es la obtención de un buen efecto espacial y otra que aspira a conseguir funcionalidad –creemos que la segunda opción es la habitual en nuestros días.

El otro punto de vista de nuestra percepción del espacio arquitectónico trata el diseño del propio espacio, y entramos aquí en lo que probablemente diferencia más que ninguna otra cosa al urbanismo moderno de la arquitectura clásica.

El signo de la arquitectura de nuestra época está en la disolución del espacio. El diseño urbano y la arquitectura han proporcionado la fuerza y el conocimiento necesarios para el mantenimiento de nuestros ideales arquitectónicos clásicos, a pesar de las enormes presiones recibidas por el aumento imprevisto de la población en las ciudades, los grandes cambios sociales y el fuerte crecimiento del tráfico.

Empleando antiguas reglas, hemos intentado llevar más luz al interior del bloque de manzana o que el tráfico fluyera mejor, y tenemos que admitir que se ha producido una cierta mejora.

Pero también se ha demostrado que difícilmente podemos satisfacer las demandas de la ciudad y de las viviendas, si mantenemos inalterables nuestros anteriores conceptos de espacio arquitectónico, de la plaza y la calle cerradas al espacio en general.

Bajo la presión de la realidad se empiezan a rechazar en todo el mundo conceptos que no satisfagan demandas reales, y se empieza a llegar a *la idea del espacio continuo*, principio que resulta natural en nuestra situación actual y detrás del cual se pueden entrever nuevos valores arquitectónicos formales.

El espacio arquitectónico, según esta forma de entenderlo, no busca encerrarse en sí mismo como una entidad independiente, sino abrirse con más o menos fuerza hacia el sol, la naturaleza, la humanidad y el movimiento.

Erik Gunnar Asplund, ACCEPTERA, 1931

En: “Aceptad”. *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906/1940*. Edición a cargo de José Manuel López Peláez. Traducción de Inés Leal Maldonado, Stefan Junstrand, El Croquis Editorial, Madrid, 2002, p. 185-186.

Los argumentos en contra del nuevo espíritu del arte de la construcción y del diseño industrial provienen de muy diferentes orígenes, pero todos participan de una misma actitud hacia la realidad: una visión escéptica.

Esos argumentos varían desde la crítica intelectual radical y más pura, con cierta actitud de superioridad, hasta la postura escéptica defensiva o incluso la simple charla populista.

Otra postura frente a la realidad: la del que actúa.

El contraste entre el espectador y el actor se aprecia en las siguientes citas de dos hombres que, cada uno a su manera, han tenido una gran influencia social:

“Hay peligro en todo lo existente, pues su viabilidad se cuestiona en todas partes. Hay peligro en todo lo que está por venir, pues su viabilidad aún no está probada” (Gustaf Steffen).



“Aquel que teme al futuro tiene miedo a fracasar y limita, por lo tanto, su forma de actuar. Fracasar es solamente una posibilidad de poder volver a empezar de una forma instintiva. No es ninguna vergüenza fracasar honradamente; es una vergüenza tener miedo a fracasar” (Henry Ford).

Es mucho más fácil adoptar la actitud del primero.

Es mucho más difícil actuar como el segundo.

Qué fácil es obviar la degradación del tiempo y, de esa manera, escapar a las dificultades que son consecuencia del mismo.

Qué difícil aferrarse a la exigencia de una unidad espiritual y material en la cultura. Pero qué necesario.

De esta necesidad surgen estos imperativos morales:

Aceptad la realidad existente –solo así tendremos la posibilidad de poder controlarla, de superarla para poder cambiarla, y de crear una cultura que sea herramienta flexible para la vida. No tenemos necesidad de viejas formas de cultura –que ya se nos han quedado pequeñas–, para mantener nuestra dignidad.

No podemos escapar del presente volviendo atrás en el tiempo.

No podemos tampoco pasar por alto aquellas cosas que impliquen una dificultad, o que no sean lo suficientemente claras en un utópico futuro.

No podemos hacer otra cosa que ver la realidad con nuestros propios ojos y aceptarla, para poder controlarla.

En la vida cultural de nuestros días nunca han existido dudas de cuál era el medio y cuál era el fin. Son los cansados y pesimistas quienes afirman que estamos creando una cultura de máquinas y que este es un objetivo en sí mismo. Es la organización de todos los hogares del mundo, y la mejora y estabilidad de las condiciones de vida de las personas, aquello por lo que estamos trabajando. Pero esto es solo una herramienta para poder vivir una vida más plena. Si estamos lejos de ese objetivo debemos dedicar más trabajo a buscar los medios necesarios para alcanzarlo.

Si nuestras ciudades se han hecho obsoletas, si más de la mitad de la población vive en la estrechez, si hay otras muchas cuestiones prácticas que no están resueltas, entonces hemos de emplear inmediatamente todas nuestras fuerzas en resolverlas.

Aquel que no lo quiera aceptar está renunciando a colaborar en el desarrollo de la cultura, y caerá en una postura de escepticismo mundano, o en un amargo heroísmo sin sentido.

Lo que resulta más importante en estos tiempos de dispersión es aclarar conceptos, de modo que no nos destruyamos los unos a los otros con palabras cuyo contenido y valor real no hemos puesto a prueba, sino que, por el contrario, aunemos las fuerzas que en el fondo persiguen los mismos fines y creemos esa cultura que necesitamos a través de la colaboración.



Neoclasicismo y organicismos en el primer Alvar Aalto

Palabras clave: neoclasicismo, funcionalismo revisado, empirismo, *genius loci*, paisaje, organismo.

En los primeros años de actividad (por lo menos hasta Viipuri y Paimio), Aalto experimenta una aproximación disciplinar bastante ecléctica, y sintonizada en todo caso con lo que se suele definir como “clasicismo nórdico”.

En sus obras se funden diferentes influencias: la arquitectura vernacular se advierte en su sensibilidad por los materiales y por una correspondencia poco ideológica con las instancias funcionales; de las corrientes *Art Nouveau* parece derivar cierta propensión a un diseño que aspira a reconfigurar enteramente el ambiente habitado y a formalizaciones de tipo orgánico; mientras tanto, del más específico neoclasicismo provienen sus ideales humanísticos y la voluntad de buscar una combinación armónica entre naturaleza y civilización.

En referencia a este último aspecto, la adhesión a ciertos principios consagrados de la historia no será nunca de tipo normativo, y mucho menos en términos lingüísticos. Más bien, de las formulaciones clásicas derivan esquemas formales y espaciales que se relacionarán con las soluciones de Aalto en una manera sustancialmente *empírica*.

Aspectos estos, reconocibles en las primeras obras –como la casa para Terho Manner en Töysä (1923) y la casa para trabajadores en Jyväskylä (1924)– y en diversas iglesias y edificios institucionales realizados durante la década de 1920.

Por otro lado, el conocimiento de la arquitectura italiana en esta fase de su carrera también refuerza la idea del edificio como microcosmos social, como entidad con fuertes connotaciones tipológicas, como una suerte de ciudad en la que se introduce una ineludible complejidad, mientras que el conjunto debería surgir de una conjunción de las diversidades peculiares, casi siguiendo el ejemplo de los pequeños centros urbanos italianos, que encuentran, en la variedad de las fachadas y de las soluciones específicas, su incuestionable belleza paisajística.

Bibliografía

AA.VV., *En contacto con Alvar Aalto*, Museo Alvar Aalto, Barcelona, 1993.

AA.VV., *Alvar Aalto*. Selección a cargo de Víctor Brossa, ediciones del Serbal, colección Estudios Críticos, Barcelona, 1998.

Anderson, S., Fenske, G., Fixler, D., *Aalto and America*, Yale University Press, New Haven and London, 2012.

Capitel, A., *Alvar Aalto*, Akal, Madrid, 1999.



Mangone, F.; Scalvini, M.L., *Alvar Aalto*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

Pearson, P.D., *Alvar Aalto and the International Style*, Whitney Library of Design, Nueva York, 1978.

Pelkonen, E.L., *Alvar Aalto. Architectura, Modernity, and Geopolitics*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2009.

Porphyrios, D., *Sources of Modern Eclecticism*, Academy Editions, Londres, 1982.

Reed, P. (ed.), *Alvar Aalto. Between Humanism and Materialism*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1998.

Schildt, G., *Alvar Aalto. The Early Years*, Rizzoli, Nueva York, 1984.

Alvar Aalto, KESKISOUMALAINEN MAISEMAN RAKENNUSTAIDE, 1925

En: “La arquitectura en el paisaje de Finlandia Central”. *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*. Traducción de Eeva Kapanen, Ismael García Ríos. El Croquis Editorial, Madrid, 2000, p. 33-35.

Nos hemos acostumbrado a hablar del aspecto colectivo de la arquitectura, del efecto combinado entre las formas artísticas y su “entorno”, solamente en relación con el concepto de ciudad: en los países más desarrollados corresponde a la sociedad el atender al “planeamiento urbano” y preocuparse de que este siga las directrices de la cultura autóctona.

En las áreas rurales concebimos que la misión de la arquitectura es habitualmente más individualizada, menos concreta, y distribuida en unidades menores; una mansión, con sus edificios adyacentes, un área industrial, etc. Hasta ahora, raramente hemos observado algún signo por establecer bases más extensas, digamos incluso naturales, que sirvan como origen de una arquitectura rural, dado que el campo también tiene su propio “planeamiento rural”, cuyos cometidos son tan amplios e importantes como los de la ciudad. A él le correspondería cuidar de la belleza paisajística de Finlandia.

El paisaje –utilizo la palabra que mejor define la naturaleza– es también de enorme importancia como punto de partida artístico en los planes urbanísticos de las ciudades, pese a haber sido menospreciado en nuestro país. No existe en parte alguna naturaleza virgen, ni en el mismo campo: todo está lleno de imágenes y figuras creadas conjuntamente por la labor humana y por la propia naturaleza. El paisaje se ha formado principalmente por puro azar y, con frecuencia, ha resultado hermoso, pero de la misma forma hablar de la belleza de Finlandia puede cobrar a menudo tintes de paradoja. Cuando nos percatemos de forma fehaciente de que nuestra vida, y su desarrollo material, han ido afectando poco a poco y de forma notable a nuestro país, será el momento de emprender las mejoras –aunque para entonces podría ser demasiado tarde. Protección de la naturaleza no es el nombre correcto de esta tarea; hay que seguir construyendo y restaurando, guiados por un agudo y fino sentido estético. Nuestros edificios no deben solamente cumplir con unas cuantas normas de belleza, tienen también que ubicarse en el paisaje con naturalidad, realzando las líneas del entorno.

Este artículo tiene por finalidad subrayar que la naturaleza pura y original, con toda su fuerza fascinante, no puede sustituir a la visión de un paisaje en el que la “impronta humana” ha insertado una pieza que acentúe su armonía. Nosotros los nórdicos, y especialmente los finlandeses, estamos fácilmente inclinados a abrazar ensueños sobre grandes



bosques, y por el momento nos los podemos permitir. A veces, sin embargo, parece que no veamos suficiente naturaleza virgen, y trasplantamos entonces la belleza directamente al umbral de nuestras casas. Todo lo nuevo que añadamos a nuestro suelo patrio ha de hacerse de manera que no deteriore, sino al contrario, que ennoblezca nuestro paisaje nunca antes dañado.

El paisaje de Finlandia central, tal y como se nos presenta hoy en día, ha mantenido, por la vastedad de sus bosques, una especie de belleza turística universal y un ambiente peculiar. Sus variados contornos, en un territorio tan extenso, impiden con facilidad advertir que carece de cualquier cultura arquitectónica adaptada al medio. Además, los pueblos por un lado y los desniveles del terreno por otro, producen efectos estéticos diferentes, dando al conjunto una semibelleza casi aceptable, incluso si en la construcción de las casas pareciese que han intervenido conceptos contrarios a la cultura.

El paisaje del centro de Finlandia no es fácilmente arruinable, pero ello no debe servirnos de consuelo. Tomando en consideración las innumerables posibilidades que ofrece, una cultura del paisaje impura irrita aún más al ojo crítico.

Estas impurezas son, en ocasiones, fácilmente corregibles. Para ello, naturalmente, hay que profundizar en nuestra vida cultural. Las ayudas artificiales no nos sirven, pero en muchos casos podemos, con un solo retoque, marcar una región de paisaje curvilíneo con una fuerte huella cultural.

Les voy a poner un ejemplo: la colina de Ronninmäki, que domina todos los alrededores de Jyväskylä, pide a gritos un campanario blanco bien proporcionado junto a la cima (no en la misma cima). No importa que sea un mirador; pero no debe ser un torreón insignificante, de juguete. Construyéndolo, todo el paisaje adquiriría un carácter clásico. Los fértiles pueblos al fondo de los valles, y las casas agrupadas en las laderas, se ennoblecerían, ellas mismas y su entorno ambiental, con que tan solo la misma población se detuviera a reflexionar sobre nuevos proyectos medioambientales. En las construcciones, al igual que acontece con los seres humanos, uno puede reparar lo que otros antes habían hecho mal.

En la ciudad, los edificios públicos realzan los contornos de las plazas y las calles; en las zonas rurales, en cambio, enaltecen y coronan el paisaje. En ambos casos, la planificación artística, y ante todo la ubicación, cobran igual importancia. Asimismo, muchas viviendas bellamente perfiladas pueden contribuir a la armonía del conjunto, como hermosos acordes de acompañamiento.

Existen en el mundo gran cantidad de ejemplos de una cultura del paisaje pura y armoniosa; encontramos verdaderas perlas, especialmente en Italia y en el sur de Francia. En estos países no queda nada de naturaleza salvaje y, sin embargo, nadie puede quejarse de que carezcan de fuerza cautivadora. El centro de Finlandia recuerda en cierta medida a la Toscana, tierra patria de las ciudades erigidas sobre colinas, que nos ofrece referencias de cómo nuestra provincia podría ser construida atendiendo a las normas de belleza clásicas.

Cuando el barco se desliza por los lagos de Päijänne o Keitele, adentrándose en profundas ensenadas de orillas magníficamente cultivadas, me resulta grato imaginar cómo se podrían llevar a cabo pequeñas mejoras en los edificios circundantes. En ocasiones, resuelvo el problema con unos arreglos mínimos, corrigiendo la forma de las cubiertas —en el centro de Finlandia, deben ser lo más planas posible—; otras veces, en cambio, estudio el matiz de los colores de los pueblos, o planto un árbol aquí y otro allá —un árbol se destaca en los campos cultivados de la provincia casi tanto como los chopos en los países meridionales. En ocasiones, me apetecería contemplar una iglesia erigiéndose en medio de las casas, entonces pongo junto a su entrada una plaza porticada, o elevo la altura de la torre. La plaza porticada es un potente elemento rítmico que contrasta con el paisaje ondulante.

Tan solo un detalle más: contribuid a que los edificios, en el centro de Finlandia, se construyan en lo alto de las pendientes siempre que en la práctica esto sea posible. Todos mis apuntes aquí presentados son inocentes ejercicios de imaginación, pero debemos acostumbrarnos a apreciar el paisaje de esta manera, si a lo que aspiramos es a poseer una refinada y sutil cultura del paisaje.

Alvar Aalto, PORRASKIVELTÄ ARKIHUONEESEEN, 1926

En: “De los escalones de entrada al cuarto de estar”. *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*. Traducción de Eeva Kapanen, Ismael García Ríos, El Croquis Editorial, Madrid, 2000, p. 69-74.

Con el título elegido he querido hacer hincapié en la parte de nuestra casa que une las habitaciones más íntimas con el espacio exterior. El editor de esta publicación advirtió, en amable carta al abajo firmante, sobre el descuido con el que se trata normalmente esta parte de nuestros edificios, sobre todo entradas y vestíbulos, y ofrecía las páginas de la revista como foro de discusión para procurar su “mejora”.

En realidad, en las casas particulares, en las mansiones rurales y en las villas de recreo, erigidas en su propio entorno e impregnadas de buen gusto –solo hablaremos ahora de estos casos–, no se ha ahorrado espacio ni variedad de formas en las escaleras principales, entradas y vestíbulos pero, ciertamente, hay invariablemente algo de desamparo y de estéticamente impuro en la forma en la que los interiores del edificio se abren al exterior. El clima nórdico, al exigir una separación drástica entre el cálido interior y el frío exterior, se ha convertido en un escollo para los arquitectos, causando desmesuras a ambos lados de esta línea divisoria, impuesta por razones prácticas. La adaptación de la vivienda al paisaje –otro de nuestros puntos flacos– parece haber sido a menudo un cometido más fácil. En cambio, los que entre nosotros, por sus pecados, han tenido que vivir en bloques de alquiler deben contentarse con una ordenación trivial y farsante en sus habitaciones, sobre todo en las entradas y antecorredores de sus hogares.

Por motivos muy especiales, he escogido, para la imagen del encabezamiento, el cuadro de Fra Angélico, *La Anunciación*. La sinceridad y elegancia que encontramos en la descripción de sus detalles ilustran a la perfección nuestro problema. Es un ejemplo idóneo de “entrada a una habitación”. La trinidad patente que domina la pintura –ser humano, habitación y jardín– nos ofrece una imagen ideal e inalcanzable de hogar. La misma tierna sonrisa que se dibuja en la cara de la Virgen se percibe en los delicados detalles del edificio y en las flores resplandecientes del jardín. Todo el conjunto expresa nítidamente dos cosas: la unidad entre la habitación, la fachada y el jardín, y el modo en que el diseño de estos elementos hace resaltar al ser humano, reflejando sus sentimientos. Quien sea capaz de comprender los secretos en este cuadro de Fra Angélico, puede ceder a otros la lectura de este escrito, sin remordimiento alguno.

Me he referido muy de pasada a nuestro clima polar, que ataca violentamente la unidad entre nuestro hogar y su entorno más próximo. Por eso, la entrada al interior no puede consistir en una ceremonia tan refinada como la que se produce en culturas con clima más benigno. A pesar de todo, tal vez el fallo no resida únicamente en el clima adverso, sino más bien en unas formas inmaduras. Nuestra casa bien puede tener un carácter cerrado –como ocurre también en los países meridionales, aunque por otros motivos–, pero los elementos de protección de nuestras casas están, casi invariablemente, mal colocados. La correcta disposición para nuestros escalones de entrada es justo en el lugar por el que entramos desde la calle o desde el camino del jardín. El cerramiento del jardín es el auténtico cerramiento exterior de la casa. Dentro de un recinto así delimitado ha de haber libre circulación, no solo entre el edificio y el jardín, sino incluso entre las habitaciones y



el jardín. El jardín es parte orgánica de la casa, lo mismo que las habitaciones. El acceso desde el patio de la cocina a las habitaciones debe implicar menos contrastes que el que se produce desde la calle o la carretera al jardín. Una casa finlandesa tiene que tener dos caras: una es la que está en relación directa con el entorno exterior, y la otra, la faz de invierno, que se evidencia en el diseño del interior tendente a enfatizar el calor de nuestros interiores. Esto es de aplicación tanto a los palacios urbanos como a las viviendas de alquiler. Descuidar el jardín pertenece al desagradable estilo americano.

La zona ajardinada y la casa forman, en mi opinión, un organismo entrelazado y coherente. Por lo tanto, no podemos hablar de prototipos de vestíbulos y recibidores, ya que su forma y función varían según el caso. Una concepción orgánica de las formas llega incluso a abarcar la colocación de los muebles.

Me agrada mencionar aquí el pasillo, objeto de desprecio desde hace mucho tiempo, pues otorga a la entrada de la casa alternativas estéticas inestimables: sirve de elemento integrador natural de las habitaciones interiores y permite contar, incluso en edificios menores, con una dimensión longitudinal monumental y osada.

El *hall* inglés es una de las formas de ordenación interior de la casa y de su espacio de entrada. El arte inglés, contundente al trazar los interiores, ha ofrecido aportaciones muy positivas, pero también, si se le malinterpreta, ha producido y produce verdaderas parodias en miles de hogares. Siéndonos la psique inglesa tan extraña, puede difícilmente un plagio enraizar entre nosotros. Aquel cuarto amplio y espacioso, con su chimenea, suelo rústico y tratamiento diferenciado al del resto de las habitaciones, conlleva, no obstante, una función psicológica. *Es el símbolo del espacio exterior bajo el propio techo de la casa*, remotamente emparentado con el patio de la casa patricia pompeyana, cuyo techo real es el cielo. Utilizando un símil, su parecido es casi el mismo que se daría entre el viejo bosque de Flatford y los viñedos sobre terrazas que siguen líneas matemáticas.

Este matiz, correctamente entendido, es un trozo de la piedra filosofal. Lo ofrezco al lector en una cajita cerrada y pido perdón si por casualidad olvidase entregarle la llave. Por el mismo motivo que antes quería convertir el jardín en espacio interior, ahora deseo transformar el vestíbulo en “espacio exterior”, para así disminuir la contradicción entre ambos. Además, dar aspecto de exterior a la decoración, crear una habitación de tránsito “de fuera a dentro”, es un método artístico natural, la base de la filosofía del arte aplicada a la antesala de nuestro hogar. Este ambiente lo podemos crear de muchas maneras: moldeando los detalles de una cierta manera, incluso utilizando cuadros; pero con solo ubicar el vestíbulo en un lugar acertado en relación con las otras habitaciones, el jardín y el patio, lograremos un resultado óptimo. Este recurso ha de manejarse con sumo cuidado, pues el mundo está lleno de decoradores y arquitectos mediocres. Si usted, mi distinguido lector, tiene un amigo con gusto aristocrático pero salud delicada, las ocurrencias geniales de tales profesionales pueden conducirlo a una muerte prematura.

Todas las ilustraciones de este artículo describen distintos ejemplos de ese concepto. Muestro adrede una imagen de las ruinas de una casa pompeyana; de allí sale un acorde puro, compuesto por el conjunto de pilares y unos pocos muebles, un ejemplo clásico de unión entre un espacio exterior sólido y las formas representativas de la intimidad hogareña.

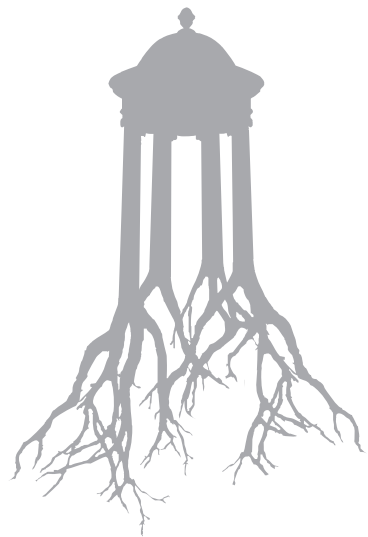
Tampoco un vestíbulo finlandés debería estar sobrecargado de muebles. Esta imagen ilustra como un pequeño vestíbulo de cualquier piso alquilado, decorado con medios acogedores puede causar la misma impresión que el ejemplo pompeyano. El motivo de los arcos pertenece al mismo corazón de la casa, es su elemento constructivo crucial y representa al mismo tiempo, por su tono formal pesado, a la ciudad exterior. Junto a los arcos encontramos algunos muebles, no pensados especialmente para sentarse sino, más bien, para simbolizar a los habitantes de la casa, o como reflejo del mobiliario de las



dependencias interiores. La perspectiva de la calle, el concepto constructivo de la casa y la intimidad del hogar se dan aquí la mano.

Precisamente el punto de encuentro entre la estructura de una casa y algún detalle íntimo y acogedor del hogar es otra de las ideas básicas del vestíbulo. El patio romano, lugar final de la entrada y dependencia central de la casa –con el cielo por techo y desde donde los refugios interiores “se dejan ver” a través de las puertas–, da un bello testimonio, con base en su composición, de todas las ideas desarrolladas en mi artículo. He insertado aquí unos cuantos dibujos de una casa finlandesa construida con medios similares. También en ella el vestíbulo es el centro de la casa, al que se abren las puertas distintivamente labradas de cada una de las habitaciones. Todos los objetos cotidianos, el perchero e incluso las escaleras, están metidos en su nicho correspondiente. Esta sala da la impresión de ser un cubo nítido, cuyo techo se abre a la planta superior, de tal forma que el visitante se da cuenta, nada más entrar en ella, de cuál es la estructura interior de la casa y de cómo están ubicadas las dependencias. El vestíbulo no tiene mueble alguno, pero las puertas abiertas dejan ver las entrañas de las habitaciones, creando una sensación de suficiente calidez. El suelo está decorado con piedra caliza, el único de su tipo en la casa. Resultará un fondo algo sobrio y adecuadamente solemne cuando la anfitriona reciba allí a sus invitados. Se trata pues de una sala de ceremonias, pero la apertura del techo que permite vislumbrar la planta superior, con sus dormitorios, cuartos infantiles y ropas colgadas del tendal, quitará rigidez al ambiente. He aquí la banalidad cotidiana como factor arquitectónico primordial: un trozo de calle napolitana inmerso en las mismas entrañas de una casa finlandesa.

Me he centrado en este escrito en las ideas básicas de nuestro arte de concebir casas, más que en la posibilidad de realizarlas. Hay muchos recursos, muy diferentes según cada circunstancia particular, y por este motivo he creído propicio referirme ante todo a aquellos medios que ayudasen a evocar el ambiente deseado. Pero si quieren que bendiga su casa, esta ha de tener todavía otra cualidad más: *usted debe mostrarse a sí mismo en algún pequeño detalle*, en su hogar ha de estar visible, deliberadamente, una debilidad, su propia debilidad. Puede ser que aquí se agoten los poderes del arquitecto, pero para mí ninguna creación arquitectónica alcanza la perfección sin ese rasgo, pues entonces no estaría viva. Mi visión está emparentada con la necesidad de un sutilísimo humor que ponga en evidencia los propios fallos. Sería mejor que el lector no se dedicase sin más a secar ropa infantil en tendederos extendidos entre los pilares de su vestíbulo; ir “a cara descubierta” es y será siempre signo distintivo de un auténtico caballero; y el hogar reflejará su actitud.



→14

Italia y España hacia 1930



SEPBALLERIA
CONFESSIONE
L'ART METALLURGI
P. PLATAS

La nova estructuració social que es prepara, exigeix una nova arquitectura d'acord amb les seves necessitats. Aquestes, com les de totes les èpoques, seran d'ordre líric o espiritual i d'ordre material. El funcionalisme pur de la "màquina habitació" és mort, però van matar aquest moviment, abans de morir, els vells estils i els ensenyaments de les escoles d'arquitectura.

Arquitectes i teoritzadors, sobretot germànics, varen portar els assaigs funcionalistes fins a l'absurd. Però, continua la revolució arquitectònica que s'ha estès arreu del món i que cada dia ens dóna noves construccions més humanes, més perfectes i més expressives dels moments en què vivim, d'aquests temps que evolucionen al ritme ràpid de la nostra civilització, d'aquesta civilització de l'època de la màquina.

Josep Lluís Sert.



Italia y España hacia 1930

Afinidades novecentistas. Massimo Bontempelli y Mario Sironi

Palabras clave: *Novecento*, tradición, mito fundacional, clasicismo, ambiente urbano, monumentalidad.

En el tránsito del futurismo a Novecento se pasa de los valores contingentes y provisionales de la modernidad a los estables, consolidados y “trascendentes” de la tradición italiana, representada por figuras como Giotto, Paolo Uccello, Masaccio.

La pintura de estos años se presenta fundada en una racionalidad estructural, en un regreso al oficio, en un predominio de instancias objetivas, y en una voluntaria extromisión de la evolución temporal: destacan el mito y un solemne clasicismo como referentes que contraponen constructivamente al impulso deletéreo de las vanguardias históricas.

Con Mario Sironi, la naturaleza recompuesta de Carlo Carrá es sustituida por imágenes del ambiente urbano, desoladoras y desesperantes, de una periferia cuya aséptica configuración se transforma, paradójicamente, en parámetro de una nueva *clasicidad*.

La arquitectura de las masas volumétricas, conformada desde sus más intrínsecas cualidades espaciales, sustancia la búsqueda de una esencialidad fundacional capaz de transfigurar el malestar de un urbanismo sin regla en “monumentalidad” moderna.

Los maniqués escultóricos de los metafísicos, en madera noble, pulida y tallada, cuya anatomía se articula armónicamente, son suplantados por los fantoches sironianos, hechos más bien de cemento, apenas esbozados, incluso toscos en sus superficies, oprimentes y angustiantes como una pesadilla.



En el *Novecento* (el grupo de los “Siete pintores del Novecento” nace en 1922, bajo el patrocinio de Margherita Sarfatti) los objetos banales, los hombres y mujeres en sus poses habituales son sometidos a una suerte de pétreo absolutización; lo acostumbrado y convencional, precisamente porque consolidado desde un uso secular e indeleble, alcanza el hiperuranio de los valores.

Massimo Bontempelli, L'AVVENTURA NOVECENTISTA, 1932-1934

En: AA.VV. *Giuseppe Terragni*, selección de Antonio Pizza, traducción de Daniel Aragón Strasser, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p. 81-86.

1934

Un arte nuevo (y el arte logrado siempre es nuevo) lo es en tanto que interpreta proféticamente ciertas necesidades estéticas que son más del tiempo que del espacio, dependen de condiciones generales de una época más que de condiciones particulares de un pueblo: cada pueblo sabe luego dar a aquella tendencia general del tiempo sus propios caracteres nacionales. Así ha sucedido siempre, y más sucederá cuanto más fáciles y rápidas resulten las comunicaciones internacionales. Que el arte del nuevo tiempo se haya desarrollado en algunos países más que en otros carece de importancia: ello puede depender de condiciones económicas; puede depender, en nuestro caso, del hecho de que Italia es más cautelosa en dar los primeros pasos. Pero las actuaciones italianas siempre han dado a las obras de arte, aunque realizadas a partir de aparentes modelos extranjeros, una impronta propia e inconfundible. Toda la historia de las artes figurativas, literarias y musicales en Italia demuestra esta profunda originalidad del genio artístico italiano, que incluso cuando ha creído imitar, ha realizado obra singular y nacionalísima. El mínimo conocimiento de estas cosas bastaría para proporcionar a quien habla de ellas una justa cautela, y una confianza más amable en los hombres que dedican su vida a las cosas del arte.

Por lo que a los demás se refiere, es decir, a quienes la han consagrado en cambio a las cosas prácticas y a la labor política, comprendo perfectamente que no puedan haberse labrado no digo una cultura, sino ni siquiera una sensibilidad en semejantes materias, de las que en verdad es muy difícil discurrir. Pero callar debería ser algo facilísimo.

1932

Decoración del *Rex*. De la misma raíz nacen lo dulce y lo amargo. He aquí lino de los mayores orgullos de nuestra vida de italianos de hoy: el *Rex*. Con muchas esperanzas leía de la partida del *Rex* desde Génova, formidable sigilo e instrumento de poder, el mayor logro de modernidad. Cuando más apasionado estaba, llegó la frustración. En el *Rex* no han trabajado solo ingenieros, carpinteros, electricistas, gente con instrumentos adecuados en las manos. Habría resultado de ello una obra de perfecta belleza. No, también se han tenido que meter los decoradores y los arquitectos, y no sé por qué Dios no los fulminó. Escuchad:

“La decoración del comedor se inspira en motivos arquitectónicos del siglo XVIII; ocho pilastras de mármol verde sostienen el centro del lecho claro artesonado. Grandes candelabros de bronce labrado y copas luminosas de ónix adornan dos hornacinas, a los lados de una gran pintura decorativa del pintor Mayer”.



Escuchad, escuchad:

“En el salón de fiestas la decoración está inspirada en el estilo barroco italiano. El espacio ha sido pintado de verde claro, con una tonalidad más oscura constituida por los paneles en terciopelo bordado en las paredes resaltado por el oro de los marcos en cristal”.

¿Tenéis bastante? No, a los asesinos que han contaminado el *Rex* no les parecía suficiente: “Hay un piano Bechstein de cola, latido, decorado con *chinoiseries* del siglo XVIII”. Fusilarlos por la espalda sería un acto de clemencia. Esta es la suerte artística de la Italia moderna. Quien dice que el arte representa el espíritu del tiempo, calumnia nuestro tiempo. Nuestra interpretación del *Risorgimento*, ¿debería estar representada por el monumento al Rey Vittorio o por el de Anita? El florecimiento industrial de Italia, ¿por la estación de Milán? Nuestra guerra, ¿por el monumento a la Artillería en Turín o por el del *Bersagliere* en Roma? La Roma de Mussolini, ¿por las arquitecturas romanas de estos años? (Los dos edificios de las compañías de Seguros, el del *Istituto delle Case Popolari*, los ministerios de Marina y de Educación, etc.

Enero 1934

Contra lo decorativo. En su recentísimo “manifiesto futurista de la arquitectura aérea”, Marinetti plantea, sin pretenderlo, una clara cesura entre el ideal futurista y la arquitectura que nosotros estimamos. La arquitectura “naturaleza” se remite tenazmente al principio de que toda expresión estética brota directamente de las necesidades prácticas que la generan: esta fiel germinación, constriñendo la libertad imaginativa a trabajar en un marco no franqueable y a reabsorberse en las necesidades de la función, genera aquella poesía de sencillez y “naturalidad” que es el carácter vital de la nueva arquitectura.

En cambio, el mencionado manifiesto parte del punto de vista opuesto: su primer pensamiento es un pensamiento decorativo, es más, incluso teatral y escenográfico. Su ciudad es sobre todo la *ciudad para ser admirada sobrevolándola*. La vida de la tierra es *patéticamente* armonizada con la vida del cielo. Tierra y cielo se comunicarán entre ellas *literariamente, plásticamente, periodísticamente*, etc. Nosotros tendemos a la ingeniería, el futurismo tiende a la literatura pura. Prescribe una forma para las ciudades: *forma de esfera, de cono, de pirámide, de prisma*. ¿Por qué? ¿Por razones estáticas o de habitabilidad? En absoluto: para que la ciudad pueda *aparecer a los voladores semejante a una flecha, a un anillo, a una hélice, a una cuña, a un brillante, a una matriz* (no sé si se entiende de mujer o de linotipia): la idealidad puramente teatral, es más, coreográfica (de baile del siglo pasado) no podría ser confesada con mayor sinceridad. El *desnivel polimatórico cromático* de los pavimentos y de los techos es un verdadero hallazgo anti-funcional. Las calles estarán *preponderadamente pintadas de un dorado reluciente*. ¿Por qué? Porque el oro es optimista e imperial. ¿Veis como incluso el alegorismo se impone a la funcionalidad? Nosotros pensamos inmediatamente en la molestia que ese oro ocasionaría a los automovilistas.

Con estas observaciones pretendo tan solo poner en guardia al lector frente a la atracción del equívoco de que la nueva arquitectura siga respondiendo a un ideal futurista. (A nosotros Sant’Elia nos gusta y lo admiramos, tanto como les gusta y lo admiran los futuristas. Pero Sant’Elia murió en 1915. Fijaos en que todas las tendencias, y también todos los hombres que hoy en día cuentan, éramos en aquella época más o menos futuristas; después, hombres y tendencias se han desplazado, los marcos se han ensanchado. También Sant’Elia se habría desplazado, igual que lo han hecho Carrà, Sironi, Palazzeschi y otros.)

Febrero 1933. *Arcos y columnas (carta a Ugo Ojetti)*.

Querido Ugo, ¿por qué siempre me estás dando disgustos? Estaba tan contento con tus alabanzas a mi diatriba contra la decoración del *Rex*, estaba tan satisfecho con tu adhesión a mi batalla por Malipiero; y ahora henos una vez más a las andadas. “Ya estamos con lo de siempre” he dicho leyendo tu carta antiarquitectónica en el último “Pègaso”. Y “Ya estamos con lo de siempre” dices tú ahora viendo que no cuela. Pero, ¿por qué debería renunciar yo, que tanta razón tengo, si no renuncias tú, que tan equivocado estás? ¿Qué puedo hacer yo, que no desearía conocerle más que como un querido amigo, y conversador iridiscente, y munífico señor del Salviatino, y amabilísimo Psello de las cosas vistas por nuestros contemporáneos –qué puedo hacer, si de vez en cuando te da por descender de los floridos jardines epicúreos donde podrías pasar la vida como un semidiós, y corres a la plaza del pueblo para hacer la más nefasta de las propagandas?

Que además siempre es la misma. Hoy contra nuestro fervor por la arquitectura nueva, como ayer contra los escritores con demasiada fantasía, como anteayer contra los geógrafos que creen en la Atlántida. Esto es lo que le asusta: el fervor, la imaginación, el creer con facilidad. Es decir, las únicas cosas por las que yo desde hace años me obstino en combatir. Tú que obras de buena fe sabes que yo jamás he sostenido “programas” (como dicen quienes hablan de mí con mala fe), que jamás he diseñado poéticas ni de forma ni de contenido, que cuando he dicho *novacentismo* jamás he querido decir ni palabras en libertad a toda costa ni sintaxis cuadrada a toda costa, ni mecánica ni naturalismo, ni ingenuo ni refinado; tan solo he dicho: fervor, imaginación, fe fácil, riesgo individual. He recomendado: levantad siempre el vuelo, aun a riesgo de romperos la crisma al minuto. Por ello me enfado cuando en cada ocasión –literaria, artística, científica– te veo aparecer conjurando: arrastraos siempre, para estar seguros de no haceros daño.

De vez en cuando, ya lo sé, te acercas a alguna idea joven; pero siempre precedido por una recomendación: “no empecemos a exagerar”. Este es tu lema constante. Lo repites hoy a propósito de la nueva arquitectura que hay que dar a Italia. Que apenas está dando los primeros pasos, apenas mira a su alrededor para ver cuánto espacio hay; y tú ya estás encima, con los pañales y las anteojeras.

¿Cómo podrá surgir una arquitectura nueva sin exagerar, sin enfervorizarse? Del exceso podrá nacer el equilibrio, del miedo no nace más que la mezquindad. Que se erijan en Roma mil nuevos edificios y que sean todos “excesivos”: su conjunto constituirá una fisonomía arquitectónica nueva, que deberá ser añadida y mezclada con las muchas sucesivas que hacen de Roma una ciudad tan bella. Tan bella, porque jamás ningún siglo ha tenido miedo. Frente a los miedos que hoy queréis inculcar a los más jóvenes, acabo admirando la valentía de los humbertinos y de los posthumbertinos con sus fealdades: por lo menos han actuado de acuerdo con sus sentimientos, sin miedo. Mejor cien edificios nuevos “excesivos”, que cien ridículos refritos, o que cien prudentes compromisos.

¿Exceso? Quiere decir retórica. ¿Tienes acaso miedo de que los novísimos hagan ya retórica? Sería algo contra natura, para un arte que está dando sus primeros pasos. En todo caso, esto no es más que un peligro; mientras que permaneciendo, como decís vosotros, “anclados a la tradición” (y se da por supuesto que a la tradición formal, gramatical, porque a la verdadera, espiritual, cualquiera que valga un poco está ligado por fuerza, sin plantearse, sin saberlo), estando anclados a la tradición, se hace retórica necesariamente, sin posibilidad de escape.

Puedes rebatir victoriosamente que todo esto son cosas genéricas, mientras que tú apuntas con precisión tu programa arquitectónico: contra la arquitectura racional, pongámonos de nuevo a hacer columnas y arcos.



Pero columnas y arcos nacieron de la forma más racional que se pueda imaginar. La columna nació, no porque el hombre deba mirar hacia lo alto, como tú dices con arengadora imagen, sino de la necesidad de sostener alguna cosa: nació como la forma necesaria para el soporte vertical. El arco nació a partir de las leyes estáticas de nuevos materiales, es decir, de la colocación en dovela de los bloques, que no podían sostenerse de ninguna otra manera. Cuando se hace la columna por la columna, el arco por el arco, entonces se hace retórica.

En Roma he visto casos de lo más cómico. Hay una casa en Plaza Barberini en la que alrededor del soporte vertical de cemento armado ha sido dispuesta una columna; columna falsa, porque no sostiene nada. Daba igual poner alrededor la corteza de un árbol y hacer así un tronco falso, sin ramas ni hojas.

Hace algún tiempo, paseando por Vía Po me encontré con una casa en construcción, con columnas falsas, columnas puramente decorativas. El bueno del maestro de obras las construía comenzando por arriba y avanzando hacia abajo. Me sabe mal no haberles hecho una fotografía en el momento en que estaban así, a medias, la mitad superior acabada y pegada al techo, esperando crecer hacia el suelo. He dicho que los ejemplos son cómicos, y la cosa en verdad da risa. Pero luego indigna. Es una estafa. Si se va a construir en cemento armado, que es nuestro material, es preciso aceptar todas las consecuencias estéticas que de ello derivarán, y es más, no aceptarlas con resignación, sino confiando en que serán buenas y sorprendentes. Tú me dirás que el cemento armado no te gusta; alguien, no me acuerdo quién, lo llamó en una ocasión “fango líquido”. Vale. Pero como que podrás persuadir a cien arquitectuchos a hacer columnas falsas y arcos mentirosos, pero no podrás persuadir a ningún constructor a renunciar al cemento armado, pues es mejor que nos sumerjamos de lleno en las necesidades de la nueva materia y forzarlas a la nueva belleza, que no ponernos de nuevo a hacer arquitectura vieja para colocarla como una costra o una máscara sobre una construcción nueva.

Te confieso que he hecho un verdadero esfuerzo, un gran esfuerzo, un esfuerzo de amigo, por imaginar que actúas de buena fe cuando afirmas que nosotros los fanáticos de la arquitectura nueva sentimos *horror* de ser de la misma raza que Alberti, Bramante o Palladio, cuando quieres hacer creer a los incautos que nosotros queremos *abandonar a los arqueólogos* el Panteón o el Arco de Tito. Querido amigo, admite que cometo un verdadero acto de amistad aceptando que vas de buena fe cuando sales con semejante calumniosa vulgaridad. Sería como decir que, porque encuentro del todo ridículo a quien hoy en día se ponga a escribir sonetos o poemas en tercera y octava rima, me produce horror sentirme de la raza de Dante, de Petrarca y de Ariosto, y que *abandono a los eruditos* la *Commedia*, el *Canzoniere* y el *Orlando furioso*. Pero precisamente porque somos unos fanáticos de Palladio, de Bramante, del Partenón y demás, precisamente por eso los sentimos vivos, los sentimos como una cosa no menos nuestra que de sus contemporáneos, y precisamente por esto no queremos contrahacer sus formas externas, sino que queremos que nuestra época haga lo mismo que mediante esas grandes obras ha hecho la época a que pertenecían: expresarse con plena independencia y libertad, independencia de las obras maestras, libertad de los propagandistas de la cobardía.



Giovanni Muzio y Giuseppe De Finetti

Palabras clave: atmósfera, narración, extrañamiento, clasicismos.

En el ámbito arquitectónico milanés de los Giovanni Muzio, Giuseppe De Finetti, Gigiotti Zanini, Gio Ponti, reconocemos un patrimonio de soluciones estilísticas volcadas en el uso de columnas, arcos, tímpanos y otras molduras clasicistas, reducidas a arquetipos geométricos.

En todo caso, pese a la reiterada cita de aparatos decorativos convertidos en sistemas sintácticos, será principalmente una *atmósfera* peculiar la que constituirá el coágulo identificable de tales experiencias. Una atmósfera que podríamos denominar "narrativa": de hecho, destaca una tensión respecto al relato que aspira a trascender la muda y catatónica representación de la academia.

El empleo de algunos elementos del léxico clasicista –llevados casi siempre hasta su propio límite semántico y engastados en la modulación arquitectónica como *ready-made* fuera de escala– perfila una poética del "extrañamiento", donde una composición fragmentaria y aditiva es sublimada por una instancia superior de orden entre las formas evocadas.

Bibliografía

AA.VV., *Il Novecento Italiano 1923-1933*, Mazzotta, Milán, 1983.

AA.VV., *Memoria del futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Bompiani-Centro de Arte Reina Sofía, Milán, 1990.

AA.VV., *Sironi. Il mito dell'architettura*, Mazzotta, Milán, 1990.

AA.VV., *L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, Fabbri ed., Milán, 1992.

Burg, A., *Novecento Milanese. I novecentisti e il rinnovamento dell'architettura a Milano fra il 1920 e il 1940*, F. Motta ed., Milán, 1991.

Ciucci, G.; Muratori, G., (ed.), *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*, Electa, Milán, 2004.

De Seta, C., *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1987.

Folli, M.G., *Tra Novecento e Razionalismo. Architetture milanesi 1920-1940*, CLUP-Città Studi, Milán, 1991.

Gambirasio, G.; Minardi, B., *G. Muzio. Opere e scritti (1927-1947)*, Franco Angeli, Milán, 1982.

Irace, F., *Giovanni Muzio 1893-1982. Opere*, Electa, Milán, 1994.



Giovanni Muzio, ALCUNI ARCHITETTI D'OGGI IN LOMBARDIA, 1931

En: *Opere e Scritti*. A cargo de G. Gambirasio y B. Minardi. Franco Angeli, Milán, 1982, p. 254-256. Traducción al castellano a cargo de Carolina B. García.

Resulta difícilísimo encontrar en los ardientes e intensos arranques arquitectónicos de la posguerra italiana rasgos arquitectónicos definidos y homogéneos; la prisa, la heterogeneidad de los autores o la incertidumbre del gusto han generado la más caótica de las confusiones.

[...]

Los mejores y más originales ejemplos del pasado son con seguridad aquellos de derivación clásica y, particularmente en Milán, aquellos pertenecientes a los primeros años del siglo XIX: por ejemplo, la vía Monte Napoleone, algunos tramos de la calle Vittorio Emanuele o la plaza Belgioioso, en la actualidad contaminada y amenazada por inútiles aberturas. [...] Las fuentes que reconocemos en este movimiento arquitectónico son puras; la época de máximo esplendor y en la que fue más extensa la difusión de caracteres estéticos homogéneos: desde los últimos siglos del imperio romano hasta el siglo XVI y el neoclasicismo. Estos grandes períodos del pasado se ven estudiados no en los monumentos singulares ni en los motivos esporádicos, sino en sus autores, en sus textos teóricos y en sus elementos inmanentes y eternos.

La absoluta *italianidad* fue celosamente buscada y anhelada, cayendo quizás a veces en el regionalismo, pero me parece un gran mérito permanecer fieles a nuestra mayor tradición viva y continua a lo largo de los siglos. Gracias a la profunda convicción de que los esquemas esenciales y los elementos universales y necesarios de los períodos de la arquitectura clásica son siempre verdaderos, y la prueba está en su continua supervivencia en expresiones estilísticas cada vez diferentes, desde la Roma antigua hasta nuestros días.

Que nos entendamos bien, ninguna copia pedante o contaminación sofisticada sino libre elección de inspiración, y casi diría que este clasicismo no es más que el criterio con el que medir el propio trabajo, para que cada elemento suene justo y su sabor resulte franco.

Esta disciplina limitaba mucho el terreno hasta entonces sin confines de los eclécticos, a los que cualquier cosa les era permitida “pescando” en todos los estilos y en todas las épocas. De eso, más bien, podían derivar monotonía y la rigidez. De hecho, a esta arquitectura se le reprochó frialdad; pero, en una época de transición como la presente, creo que la austeridad y también la frialdad, cuando son el resultado de una severa selección de motivos y ornamentos, resultan saludables.

[...]

Si los caracteres estilísticos son diversos en los artistas individuales, era en todos común el vivo deseo de simplicidad, de desnudez; era por todos aborrecido el ornamento superficial, la decoración de cemento, la complejidad de los vuelos, las cornisas, las siluetas, y buscada más bien la sinceridad y la bondad del material.

No se buscaba que la casa fingiera ser un palacio, ni la villa un castillo. Hoy en día, estos conceptos parecen obvios, pero las primeras construcciones provocaron las más violentas reacciones en Milán. Esta voluntaria modestia, o mejor el desear adecuar cada edificio a su función, chocó contra la retórica burguesa por querer presumir estéticamente, a lo mejor con el uso de un falso mármol. Cualquier rareza habría estado permitida, pero no el ir en contra de las malas costumbres de la época.



El Gruppo 7 y Giuseppe Terragni: la defensa de una modernidad mítica

Palabras clave: racionalismo, política, *fascio*, tradición, monumento, modernidad mítica.

La modernidad en Italia, principalmente en el área septentrional, se conjuga con cierto arcaísmo alusivo que envuelve con ropajes clasicistas el mundo de la máquina, colocando la arquitectura en un cruce entre abstracción y *Novecento*.

Las tantas veces reclamada “mediterraneidad” se destaca como la aspiración a un diálogo innovador con la historia y la naturaleza, mientras que el culto de las proporciones y de objetivables razones formales aspiran a un nuevo orden de la representación, que entrelazará contradictoriamente cultura moderna y política fascista.

Los primeros representantes del racionalismo italiano son los componentes del Gruppo 7, entre quienes prima Terragni; en el manifiesto hecho público en 1926 se puntualizan una serie de temáticas excluyentes: *a)* reconocimiento de la existencia de una tradición de lo nuevo; *b)* necesidad de asimilar dicha tradición a la cultura nativa; *c)* tono nacionalista; *d)* distanciamiento de la única facción vanguardista italiana: la futurista; *e)* aceptación de una relación constructiva con el pasado.

Terragni, cuyo anhelo de abstracción permanecerá en equilibrio con su adscripción a la cultura figurativa, plantea como aspecto central de sus intereses proyectuales un análisis minucioso del lenguaje moderno, con la consideración debida a toda tendencia revisionista de diálogo con el pasado, la naturaleza, la realidad histórica.

La aceptación de los límites impuestos a toda operación representativa deviene afín a la poética bontempelliana del “realismo mágico”, que pretendía hacer brotar lo desconocido mediante la manipulación y metamorfosis de cuanto ya existe, generando una restitución *mítica* de un lenguaje formal depurado y esencial y, por ello, clásico.

Su racionalidad se compone de relaciones áureas, de valores metafísicos que el intelecto evoca y transmite, como aquel “sublime” nuevo orden del que el fascismo se hará portavoz. No en vano, la de Terragni es una arquitectura que ambiciona la construcción de una ciudad *monumentalmente* moderna, a través de objetos que induzcan a una renovada urbanidad de ascendencia casi renacentista.

La Casa del Fascio no es, pues, un prototipo, una solución estándar, antes bien una *excepción* onírica dentro de la mezquina edificación burguesa contemporánea; constituye una “interrupción”, que manifiesta tectónicamente una nueva experiencia de socialidad, en busca de una representación adecuada a los tiempos de la esperanza *revolucionaria*.



Bibliografía

- Ciucci, G. (ed.), *Giuseppe Terragni. Opera completa*, Electa, Madrid, 1997.
- De Seta, C., *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre. Vol I-II*, Laterza, Roma-Bari, 1978.
- De Simone, R. *Il razionalismo nell'architettura del primo novecento*, Laterza, Roma, 2011.
- Eltin, R.A., *Modernism in Italian Architecture 1890-1940*, The MIT Press, 1991.
- Mantero, E., *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*, Dedalo, Bari, 1969.
- Mantero, E., *Il razionalismo italiano*, Zanichelli, Bologna, 1984.
- Mariano, R., *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Ed.di Comunità, Milán, 1989.
- Pizza, A. (ed.), *Giuseppe Terragni. Arte y arquitectura em Italia durante los años treinta*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997.
- Schumaker, T.L., *Terragni's Danteum: Architecture, Poetics and Politics under Italian Fascism*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2004.
- Zevi, B., *Giuseppe Terragni*, Zanichelli, Bologna, 1980.

Gruppo 7, ARCHITETTURA, 1926

En: "Arquitectura". *Terragni, Giuseppe. Manifestos, memorias, borradores y polémica*. Traducción a cargo de Pere Vegé, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1982, p. 39-48).

I. *Architettura*

Es opinión generalizada que el nuestro es tiempo de confusión y desorden en el campo del arte. Lo fue. Tal vez lo ha sido hasta hace bien poco; ahora, ciertamente, ya no es así. Hemos atravesado un período de formación, que ahora se convierte en madurez, y este esfuerzo ha causado una sensación general de desconcierto: tal vez, también los hombres del Quattrocento temprano se sintieron desorientados; es posible que tal actitud no sea una audacia excesiva, porque verdaderamente estamos en la antesala de una gran época.

Ha nacido un "espíritu nuevo". Existe, queremos decir, en el ambiente, como algo en sí mismo, independiente de los individuos, en todos los países, con apariencias y formas diferentes pero con idéntico fundamento, este espíritu nuevo, don prodigioso que no todas las épocas artísticas ni todos los períodos históricos han poseído. Vivimos, pues, en tiempos privilegiados, ya que podemos asistir al nacimiento de un nuevo orden de ideas. Prueba de que estamos en los comienzos de una época que poseerá por fin un carácter propio es la clara y frecuente repetición del siguiente fenómeno: la perfecta correspondencia de las distintas formas de arte entre sí, y la influencia que ejercen unas sobre otras; características precisamente de los períodos en que se ha creado un estilo.

En toda Europa se verifica dicho fenómeno: bien conocido y no puede ser más reciente es el intercambio de influencias entre Cocteau, Picasso y Strawinsky; tan evi-



dente es la forma en que sus obras se completan entre sí que no es preciso remarcarlo. Igualmente es notoria la influencia que el Cocteau escritor ejerció sobre el grupo de los “Seis” y, en general, sobre la evolución de la música francesa. Es impresionante la correspondencia entre Le Corbusier, que sin duda es hoy en día uno de los más notables iniciadores de una arquitectura racional, y Cocteau. Le Corbusier escribe sus lúcidos libros polémicos tratando de arquitectura con el estilo de Cocteau, y construye sus casas según idéntico ideal de lógica rígida, límpida, cristalina. Cocteau, a su vez, construye sus escritos según un esquema arquitectónico de concisión y simplicidad “corbusianas”. Y, también, obsérvese cómo un cuadro, por ejemplo, de Juan Gris, está perfectamente a tono con un local de Le Corbusier, y solo en ese ambiente figura en todo su valor el espíritu nuevo.

A su vez, Alemania y Austria ofrecen un magnífico ejemplo de otro género: el ejemplo del refinamiento artístico a que puede llegar una nación cuando el sentido de una nueva arquitectura es comprendido por todo un pueblo y domina todas las formas decorativas, de manera que todos los objetos, hasta los más modestos, lleven su huella.

Desde el edificio monumental hasta la cubierta de un libro, Alemania y Austria poseen un estilo. Este estilo, más sólido en Alemania, más refinado, tal vez, y precioso en Austria, posee una personalidad absoluta; podrá gustar o no, pero se impone. Más aún, posee un marcado carácter nacionalista, y esto debería bastar, cuando no existiesen otras razones, para mostrar en qué medida estaban en un error quienes creían renovar la arquitectura italiana trasplantándole maneras alemanas, nobilísimas sin duda, pero desambientadas entre nosotros.

Análogamente, Holanda tiene todo un florecimiento de nuevas formas arquitectónicas de la más estricta y constructiva racionalidad y perfectamente a tono con el clima y el paisaje. Y, de igual forma, cada uno con caracteres propios, los países nórdicos, Suecia, Finlandia. Espíritu nuevo.

Una serie de arquitectos de fama europea: Behrens, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Gropius, Le Corbusier, crean arquitecturas estrechamente ligadas a las necesidades de nuestros tiempos, y a partir de esas necesidades obtienen una estética nueva.

Existe pues, particularmente en arquitectura, un espíritu nuevo. ¿Y en Italia? Sin duda también entre nosotros se pueden notar correspondencias, como las antes citadas, entre las varias formas de arte: por ejemplo, existe una afinidad entre ciertas abstracciones de Bontempelli y cierta extraña pintura de De Chirico o Carrá; también las tres formaciones que, cada una en su propio campo, han tomado el nombre de “Novecento”, parecen poder preludiar una coordinación de fuerzas; de todas formas Italia es, por su naturaleza, por tradición y, sobre todo, por el victorioso período de ascensión que atraviesa, la nación más merecedora de esta misión de renovación; corresponde a Italia dar al espíritu nuevo su máximo desarrollo, llevarlo hasta las últimas consecuencias, hasta dictar a las demás naciones un estilo, como en los grandes períodos del pasado.

Sin embargo, hay quien se obstina, particularmente en arquitectura, en no querer reconocer este espíritu nuevo, al menos de momento.

Tal vez solo los jóvenes lo entiendan, porque solo ellos sienten su imperiosa necesidad; y esto constituye su fuerza, nuestra fuerza. Habitualmente, los jóvenes nos encontramos con un recelo generalizado, por otra parte comprensible y también en parte disculpable: la palabra “vanguardia” ya ha adquirido en materia de arte un sentido equívoco y los “jovencísimos”, hasta ahora, no han dado muy buenos resultados. Pero es necesario que se entienda, que nos convenzamos de que nuestra generación, la tan atacada generación de la posguerra, está muy lejos de las precedentes. Las experiencias futuristas y las primeras cubistas, aun habiendo aportado alguna ventaja, han escaldado al público y desilusionado a quienes esperaban de ellas un gran resultado. Y nos parecen ya tan lejos: particularmente la primera, con aquella actitud de sistemática destrucción del pasado, de sello aún tan romántico.



Por fin, los jóvenes de hoy en día siguen un camino bien distinto: todos nosotros sentimos una gran necesidad de claridad, de revisión, de orden; la nueva generación piensa, y esta seriedad es tan inesperada que es tomada por presunción, por cinismo.

La prerrogativa de las vanguardias que nos precedieron era un ímpetu artificioso, una vana furia destructora, que confundía lo bueno y lo malo. La prerrogativa de la juventud de hoy es un deseo de lucidez, de sabiduría. Es necesario convencerse de ello. Es de sobras conocido que el nivel cultural de la última generación es notablemente superior al de las precedentes. Sobre todo, la esfera de interés por el arte en general se ha ensanchado infinitamente entre los estudiantes: jóvenes cuyos estudios conducen a campos muy distintos se interesan por la música, por la pintura, están al corriente de las literaturas extranjeras, frecuentan con asiduidad las exposiciones de arte, los conciertos, las librerías. Y no se trata de excepciones, sino de la gran mayoría.

El deseo, pues, de un espíritu nuevo en los jóvenes está basado sobre un conocimiento seguro del pasado, no se funda en el vacío.

Particularmente, en arquitectura hemos llegado a esta sensación de absoluta necesidad de algo nuevo, tal vez a través de una saturación de conocimientos. Al estudiar el pasado, los jóvenes no se han conformado con interpelar únicamente a la arquitectura construida, sino que han indagado sobre las formas de arte en su espíritu más recóndito: el Quattrocento en las xilografías de la *Hypnerotomachia Poliphili* y en los dibujos de Maso Finiguerra; Bizancio en los esmaltes, los vidrios, los marfiles, en un peregrinaje de admiración a través de los tesoros de las catedrales; el Oriente medieval en los códices armenios, en los evangelios sirios, en las miniaturas persas, en los tejidos coptos; y, precisamente, tanta cultura de museo y de librería anticuada, que nos oprimía el pensamiento, nos hace invocar la sencillez. Esto no afecta nuestra admiración por el pasado: nada nos impide admirar los fondos giottescos ni los tarots miniados del siglo xv, y entender y defender las extraordinarias posibilidades decorativas que ofrecen en una ciudad moderna los anuncios luminosos; nada nos impide admirar las arquitecturas de las taraceas de Francesco di Giorgio ni las xilografías de Serlio, y entender el ritmo, de pureza casi griega, de algunas fábricas con paredes de cristal. Entre nuestro pasado y nuestro presente no existe incompatibilidad. Nosotros no queremos romper con la tradición: es la tradición la que se transforma, adquiere aspectos nuevos, bajo los cuales pocos la reconocen.

Nosotros hemos sentido una admiración sincera hacia los arquitectos que nos han precedido inmediatamente, y les estamos agradecidos por haber sido ellos los primeros en romper con una tradición de diletantismo y mal gusto que imperaba desde hacía demasiado tiempo. Incluso hemos seguido en parte a nuestros predecesores; pero ahora ya no. Su arquitectura ha dado todo lo que podía dar en cuanto a frutos nuevos. Efectivamente, pueden distinguirse en Italia dos grandes tendencias: la romana y la milanesa. Los primeros se han inspirado, más que en lo clásico, en nuestro gran Cinquecento, consiguiendo a veces una serena excelencia; pero ahora su manera ha degenerado, convirtiéndose en un signo excesivamente fácil, y se limita a una oposición entre planos almohadillados y superficies blancas. Los segundos han dirigido su interés a las elegancias neoclásicas, y han extraído resultados indudablemente refinados y agradables; pero han caído en el puro decorativismo, en la falta de sinceridad de una arquitectura que cambia sus efectos mediante artificios, alterando frontones quebrados, ornamentos, piñones, obeliscos de coronación. Tanto una como otra tendencia son ya un círculo cerrado y se repiten estérilmente, sin vías de solución.

Y con cuánta frecuencia edificios, incluso de arquitectos muy conocidos y que una vez terminados pueden resultar agradables, muestran, mientras están en construcción, en la desnudez de su esqueleto, toda la miseria de una arquitectura sin ritmo, que solo se salva con las aplicaciones decorativas: artificio, falta de sinceridad.

Ahora ya no podemos conformarnos con esto: no nos satisface en absoluto. La nueva arquitectura, la verdadera arquitectura, debe ser resultado de una adecuación estricta a



la lógica, a la racionalidad. Un constructivismo rígido debe dictar las reglas. Las nuevas formas de la arquitectura deberán recibir valor estético solo del carácter de necesidad, y solamente después, tras una selección, aparecerá el estilo. Porque nosotros no pretendemos de ningún modo crear un estilo (tentativas de ese tipo de creación desde la nada llevan a resultados como el *liberty*); sino que del uso constante de la racionalidad, de la perfecta correspondencia entre la estructura del edificio y los fines que se propone, resultará por selección el estilo. Es necesario conseguir esto: ennoblecer con la indefinible y abstracta perfección del puro ritmo la simple constructividad, que por sí sola no sería belleza.

Se ha dicho “por selección”, esto sorprende. Añadamos: es preciso persuadirse de la necesidad de producir tipos, unos pocos tipos, fundamentales. Esta ley necesaria e inevitable encuentra una gran hostilidad, la más absoluta incompreensión.

Pero volvamos la vista atrás: toda la arquitectura que ha glorificado el nombre de Roma en el mundo está basada en cuatro o cinco tipos: el templo, la basílica, el circo, la rotonda y la cúpula, la estructura termal. Y toda su fuerza está en haber mantenido estos esquemas, repitiéndolos hasta en las más lejanas provincias y perfeccionándolos, precisamente por selección. Todo esto es archiconocido, pero nadie parece acordarse: Roma construía en serie.

¿Y Grecia? El Partenón es el resultado máximo, el fruto supremo de un único tipo seleccionado durante siglos: obsérvese la distancia entre el dórico de Egina y el dórico de la Acrópolis. De igual forma, la basílica de los primeros siglos cristianos y la iglesia oriental tuvieron un único tipo: ¿quién no ve en la iglesia de los Santos Sergio y Baco el germen de Santa Sofía, y en esta, a su vez, el origen de un esquema tipo para las grandes mezquitas de Constantinopla? ¿Y no son acaso parecidas todas las casas toscanas y umbras de los siglos XIII y XIV? Y la excelencia desnuda y tan moderna de los palacios florentinos del Quattrocento, ¿no es acaso de un tipo único?

Pero la idea de la casa tipo desconcierta, asusta, suscita los comentarios más grotescos y absurdos: se cree que hacer casas tipo, casas en serie, significa mecanizarlas, construir edificios que se parecen a los buques de vapor, a los aeroplanos. ¡Deplorable equívoco! La arquitectura no ha pensado jamás en inspirarse en la máquina: la arquitectura debe adecuarse a las nuevas necesidades, de la misma forma que las máquinas modernas nacen de necesidades nuevas y se perfeccionan al aumentar estas. La casa tendrá su nueva estética, así como el aeroplano tiene su estética, pero la casa no tendrá la del aeroplano.

Demasiado a menudo, entre nosotros, la facilidad se considera talento, y el talento genio; ahora, naturalmente, el concepto de edificio tipo no les va a muchas personas que tienen culto a su propia personalidad, supuesta excepcional, y no se adaptan a someterse a las nuevas exigencias.

Es necesario persuadirse de que, al menos por un tiempo, la nueva arquitectura estará hecha, en parte, de renunciias. Es preciso tener mucho valor: la arquitectura ya no puede ser individual. En el esfuerzo coordinado para salvarla, para reconducirla a la más rígida lógica, a la derivación directa de las exigencias de nuestros tiempos, ahora es necesario sacrificar la propia personalidad; y solo a partir de esta nivelación temporal, de esta fusión de todas las tendencias en una sola tendencia, podrá nacer nuestra arquitectura, la verdaderamente nuestra.

La historia de la arquitectura conoce solo poquísimos genios; solo a ellos les era lícito crear de la nada, siguiendo únicamente su inspiración.

Nuestro tiempo, en particular, tiene otras exigencias, mayores exigencias, imperiosísimas exigencias. Es necesario seguirlas y nosotros, los jóvenes, estamos dispuestos a seguirlas, dispuestos a renunciar a nuestra individualidad para hacer posible la creación de los “tipos”: al eclecticismo elegante del individuo oponemos el espíritu de la construcción en serie, la renuncia a la individualidad. Se dirá que la nueva arquitectura resultará



pobre; no hay que confundir simplicidad con pobreza: será simple, en el hecho de perfeccionar la simplicidad reside el mayor refinamiento.

Ciertamente, está próximo el tiempo en que los edificios industriales –fábricas, docks, silos– tendrán el mismo aspecto en todo el mundo. Tal internacionalización es inevitable y, por otra parte, si de ello resulta una monotonía, no le faltará sentido grandioso.

Los otros aspectos de la arquitectura, en cambio, conservarán evidentemente en cada país, como sucede ahora, caracteres nacionales a pesar de su absoluta modernidad.

Entre nosotros, en particular, existe un tal substrato clásico, es tan profundo en Italia el espíritu (no las formas, lo cual es bien distinto) de la tradición que evidentemente y casi mecánicamente la nueva arquitectura no podrá no conservar una huella típicamente nuestra. Y esta es ya una gran fuerza; ya que la tradición, como se ha dicho antes, no desaparece, sino que cambia de aspecto.

Obsérvese cómo ciertas fábricas pueden adquirir un ritmo de pureza griega porque, al igual que el Partenón, están limpias de todo lo superfluo y corresponden solo al carácter de necesidad: en este sentido, el Partenón tiene un valor mecánico.

La nueva generación parece proclamar una revolución arquitectónica: revolución aparente. Un deseo de verdad, de lógica, de orden, una lucidez con sabor a helenismo, este es el verdadero carácter del espíritu nuevo.

Algunos predecesores nuestros, refiriéndose al futuro, predicaron la destrucción en favor de un falso algo nuevo. Otros, refiriéndose al pasado, creyeron salvarse con un retorno a lo clásico.

Nosotros queremos únicamente, exclusivamente, exactamente, pertenecer a nuestro tiempo, y nuestro arte quiere ser el arte que nuestro tiempo requiere. Haber pertenecido a él enteramente con sus cualidades y sus defectos, este será nuestro orgullo.

Giuseppe Terragni, LA COSTRUZIONE DELLA CASA DEL FASCIO DI COMO, 1936

En: “La construcción de la Casa del Fascio de Como”. *Terragni, Giuseppe. Manifestos, memorias, borradores y polémica*. Traducción al castellano por Pere Vegé, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1982, p. 94-103.

El encargo en 1932

Un cliente de excepción para un joven arquitecto; os llama el secretario federal y os dice lo siguiente:

“He estudiado un plan financiero que me permite realizar el deseo de todos los fascistas de la ciudad y de la provincia: poseer una nueva y decorosa Casa del Fascio. El solar lo ha predispuesto y cedido el Ayuntamiento. En el plazo de un mes el proyecto definitivo, correspondiente en todos sus detalles con el presupuesto financiero, debe ser presentado en Roma para la aprobación del secretario del Partido. Las líneas arquitectónicas podrán muy bien ser modernas, pero sin las exageraciones que, dando lugar a experimentos demasiado arriesgados, puedan comprometer el plan financiero”

Las necesidades de locales para la Federación, Fascio, Dopolavoro, etc. –prosigue el secretario regional, dirigiéndose al arquitecto– son estas. Y le entrega una lista mecanografiada.

Si la tarea puede ser acogida con legítima satisfacción, no es preciso decir cuán duro y lleno de dificultades se presenta el trabajo de encaje y de “borrador” del proyecto de una Casa del Fascio, en la fecha de diciembre del 1932 (año de la muestra de la Revolución), a tres años de la polémica sobre el *Novocomum*, a un año de la polémica exposición sobre la arquitectura racional, que tuvo lugar en la Galería de Arte de Roma y fue inaugurada por el Duce.

El tema es nuevo; absolutamente imposible, pues, cualquier referencia a edificios de carácter representativo; es necesario crear sobre bases nuevas y no olvidar que el fascismo es un acontecimiento absolutamente original...

Exigencias de la planta

Exigencias de planta me han decidido a ocupar la totalidad del solar asignado. Esto suscita como consecuencia un incremento de los problemas de iluminación natural, ventilación, distribución e independencia de los ambientes, y de aquellos otros no menos importantes de la evacuación de las aguas pluviales.

Se perfilan, mientras tanto, el concepto inspirador y las necesidades particulares de esta Casa del Fascio: un amplio espacio cubierto en el centro, al que dan los espacios de paso, los despachos, las salas de reunión. Pero es necesario estudiar las posibilidades de acceder a este amplísimo ambiente en formación conjunta de fascistas y de pueblo, en las concentraciones multitudinarias: es preciso anular toda solución de continuidad entre interior y exterior, haciendo posible que un jerarca hable a los reunidos en el interior y simultáneamente sea seguido y escuchado por la masa reunida en la plaza.

He aquí el concepto mussoliniano de que el fascismo es una casa de cristal en la que todos pueden mirar, dar lugar también a esta interpretación que completa a la anterior: ningún impedimento, ninguna barrera, ningún obstáculo entre jerarquías políticas y pueblo.

Este ir físicamente hacia el pueblo presupone que el pueblo pueda acercarse libremente a la casa que acoge a los dirigentes, comandantes, de esta avanzadilla social. El poder ver lo que pasa en el interior es el mejor distintivo de una casa construida para el pueblo, en comparación con un palacio real, a un cuartel, a un banco.

Nuevas necesidades arquitectónicas

Una casa para el pueblo no es, y no puede ser, una construcción de “tipo popular” en el significado que comúnmente se da a esa clase de edificación. Si para la construcción de un sistema de viviendas populares se tiene especialmente en cuenta el factor coste en comparación con un mínimo de bienestar, de espacio, de higiene, en una casa dedicada y destinada al pueblo intervienen factores morales, políticos, propagandísticos que integran el objetivo fundamental: crear una sede para las organizaciones del partido; factores que se traducen, en cuanto a la proyectación, en elementos de enriquecimiento como el uso de materiales de revestimiento valiosos y duraderos, una mayor libertad en el estudio de las proporciones de los ambientes, una perfecta organización de las instalaciones, un carácter decididamente más celebrativo en los ambientes destinados a las disciplinadas masas de afiliados. Una relación arquitectónica nueva que, manteniéndose alejada de las grandilocuencias de ciertos períodos históricos de la arquitectura, pueda salir de las relaciones habituales establecidas por la función y la utilitariedad, se hace indispensable si se quiere conseguir una conmoción poética con la exaltación de hechos políticos, de victorias militares o de conquistas revolucionarias.

Si para los fines utilitarios y funcionales de un edificio de oficinas sirve tanto una pared revocada como una pared de mármol, al carácter de un edificio representativo solo puede servir la pared de mármol. A veces una barandilla de escalera puede adqui-



rir la importancia de hecho decorativo o arquitectónico sin perder en este enriquecimiento estilístico su funcionalidad o su sinceridad.

Esta necesidad de huir de fórmulas o recetas que prejuzgarían el desarrollo ulterior de las conquistas del campo racionalista, no me ha hecho perder de vista los principios fundamentales de la nueva arquitectura.

El estatuto del partido y la experiencia cotidiana acerca del funcionamiento de las diferentes secciones de la federación fascista, me sirvieron de pauta al resolver los problemas de distribución, de unión y de organización de los ambientes en relación con la actividad, unas veces independiente y otras coordinadas, de las distintas secciones.

Un aumento de las dificultades lo representa la disposición en 4 pisos superpuestos ya que establece la dúplice necesidad de la unión y circulación horizontal y vertical...

La Casa del Fascio no es el lugar de las largas esperas en amplias o cómodas antecámaras. La burocracia no tiene en ella razón de existir; los camaradas que van a entrevistarse con los jefes no pueden imaginar salidas reservadas o secretas. Las reuniones de los distintos directorios no pueden adquirir el carácter de cónclaves a pequeña escala.

Obsérvese cómo predomina en el estudio de esta Casa del Fascio el concepto de la visibilidad, del instintivo control establecido entre público y personal de la federación. Se vienen abajo entonces las artificiosas soluciones planimétricas (que han hecho enloquecer a generaciones enteras de arquitectos) que aspiraban a realizar en el edificio público un conjunto de compartimentos estancos para impedir que el público atravesara ciertas zonas del edificio reservadas al dirigente, al jefe de oficina o al llamado funcionario influyente.

La arquitectura de la Casa del Fascio, partiendo de estas premisas y de una larga preparación cultural en las tendencias de modernidad más avanzadas, fue determinada por mí en el proyecto que tiene fecha de diciembre de 1932 (véase *Cuadrante* 3). La aprobación del secretario del partido, que quiso examinar el proyecto en todos sus detalles, fue la consagración oficial y de gran significado político de esta arquitectura rigurosamente moderna. [...]

Qué es una casa del fascio

El régimen ha ofrecido a los arquitectos modernos algunos temas fundamentales para obras típicas: la Casa del Balilla, el Estadio, la Casa del Estudiante, la Casa de los Sindicatos, la Casa del Dopolavoro.

La dotada de mayor prestigio político, valor propagandístico y originalidad revolucionaria sigue siendo, sin embargo, la Casa del Fascio. Reunirse en una sede donde concretar acciones y programas de un partido revolucionario fue la necesidad inmediata que creó las primeras sedes de los Fasci, sobre el ejemplo del “cubil” de Vía Paolo da Cannobio.

La lucha, la conquista, la responsabilidad de la victoria, han decorado de belleza mística estas humildes sedes donde el entusiasmo por el jefe y la heroica contribución de sangre de los afiliados eran a menudo el mejor estímulo y la más poética “decoración”. Establecidas en la historia de los tres años de pasión fascista (1919-1922), resultan después inadecuadas para las nuevas tareas que el partido está asumiendo frente a la nación, en oposición a un mundo políticamente revuelto. La sede del Fascio debe dejar de ser cubil, refugio o fortín; debe convertirse en casa, escuela, templo.

Es el centro de la actividad política y moral de cada provincia de Italia, testimonio de la milagrosa sumisión voluntaria de un pueblo a un caudillo. Con las grandes razones ideales deberá coordinar también necesidades funcionales de primera importancia. Como sede del partido tendrá tareas de organización, de propaganda, de educación política y social. Pero no será un organismo burocrático, un bello y cómodo edificio



de oficinas. El pasado, la fe fascista son llama y vida que no se pueden ni se deben olvidar o debilitar. El alto significado moral se inserta y consolida de ese modo en el concepto típicamente funcional que deberá presidir en las construcciones de las Casas del Fascio.

Hay frases o gestos que iluminan, guían y conforman el carácter de tan típica obra del régimen. “El fascismo es una casa de cristal”, declara el Duce; y el sentido metafórico de la frase indica y esboza las cualidades de organicidad, claridad, honestidad de la construcción.

La memoria de los caídos

“Las Casas del Fascio serán dedicadas a la memoria de los caídos por la Revolución”: el alto significado moral, la heroica continuidad del deber y del sacrificio están consagradas en este mandamiento.

La regla de vida fascista en las sedes provinciales está compendiada por el duce en la histórica “consigna” a Rino Parenti, que es el decálogo de todo secretario federal.

Incluso en las expresiones más formales es recurrente el concepto del deber, de la disciplina: el “relevo de la guardia” es una ceremonia concebible solo en ambientes severos y antiburocráticos.

En las Casas del Fascio no existen empleados; los *Camicie Nere* que cumplen cometidos o funciones, dirigentes o subordinados, se llamarán personal de la dederación y vestirán uniforme. La asistencia no será filantropía o caridad, sino deber social. Y el esquema distributivo de las organizaciones y, por ello, de las secciones del edificio deberá estar en referencia con el estatuto del partido que establece, incluso en los detalles, la compleja actividad política, la jerarquía de valores y grados de los afiliados a los *Fasci di Combattimento*. El estilo, la tendencia y el sello arquitectónico serán la consecuencia natural y la traducción espiritual de estas premisas políticas y sociales.

Los que nos hemos batido, con fortuna alterna, pero con fe y valor inmutados, por una arquitectura de estado, tenemos ahora la grandísima satisfacción de poder ejercer la propaganda y la divulgación de la nueva arquitectura con obras del régimen realizadas según este orden de ideas, hitos de nuestra metódica y difícil conquista.

En el actual momento político, la contribución de la renovación arquitectónica es patente y de amplio significado; si no enmarcará de forma definitiva la era fascista será, sin embargo, el testimonio seguro del poderoso esfuerzo intelectual realizado por la revolución en el atrincherado campo del arte.

Sabemos también asumir las responsabilidades que tal posición nos impone respecto a la arquitectura internacional, que no puede ser ignorada por comodidad polémica o por oportunismo quietista. No olvidamos que no es suficiente un adjetivo de significado político absoluto, fascista, para dar fisonomía y garantía de original superioridad a una arquitectura moderna llevada a cabo en Italia o por arquitectos italianos. En cambio, el esfuerzo coordinado e inteligente de los más coherentes y jóvenes arquitectos podrá también restablecer en el arte aquella primacía que tantas veces ha sido el signo inconfundible de la inteligencia italiana.

El aspecto urbanístico

Encuadrado así el tema en el amplio marco de las premisas espirituales, políticas y técnicas, queda por constatar, en toda su importancia, el aspecto urbanístico del problema. He aquí, pues, algunas otras premisas de las que no era posible prescindir. La ciudad de Como es una de las 32 ciudades típicas de todo el mundo que constituyeron material de estudio exploratorio y de análisis acerca de la “ciudad funcional”, tema del IV Congreso del CIAM en Atenas (julio 1933).



Fue clasificada entre las ciudades con tradiciones históricas y representa el tipo de ciudad regional (plan regional de Lombardía) “con funciones industriales y turísticas”.

El plan de ordenación de Como que, tras un concurso nacional en 1934, fue ganado por el grupo C. M. 8 (Bottoni, Cattaneo, Dodi, Giussani, Lingeri, Pucci, Terragni, Us-lenghi), tiene en máxima cuenta las directrices y los estudios preparatorios de la importante reunión internacional de arquitectos y urbanistas a que hemos hecho referencia.

Resuelto el problema más urgente de la vialidad, ese plan establece las normas fundamentales para la ordenación del núcleo urbano; en la zonificación del territorio del municipio está presente el concepto de un “centro político representativo”: la plaza de la Casa del Fascio (dedicada ahora al Imperio) que, situada en los márgenes de la ciudad amurallada, se encuentra en proximidad del monumento histórico-arquitectónico más significativo de la ciudad, el Duomo.

De este modo se resuelve no solo un hecho urbanístico; para nosotros, arquitectos de una época exquisitamente política y decididamente social, está aquí delineado de una forma clara y contemporánea un aspecto importante del problema que mantiene viva desde hace ocho años la polémica por una arquitectura entendida como arte de estado.

Con la realización de la Casa del Fascio, prevista por el plan de ordenación de la ciudad, es posible hoy en día en Como pensar en una no lejana realización de la “ciudad fascista”; centralización orgánica e inteligente de los edificios más típicos del régimen en una amplísima plaza que es la continuación lógica y natural de la histórica plaza del Duomo.

Se trata de un hecho urbanístico: cortar todos los nudos gordianos de la tímida e insidiosa oposición polémica de hace algunos años, llevada a cabo por obstinados tradicionalistas con la ilusión de transformar nuestras bellas ciudades históricas italianas en un sistema con compartimentos estancos de plazas y lugares etiquetados con las fechas de los distintos períodos de la arquitectura. Estos hombres demostraban ignorar, entre otras cosas, que en la misma Como tres monumentos, la Torre, el Broletto, el Duomo – tres períodos, tres hechos revolucionarios– se colocan uno junto al otro formando en una soberbia visión el lado septentrional de la plaza del Duomo.



La arquitectura catalana entre continuidad y actualización

Palabras clave: vanguardia, tradición, modernidad, política, GATCPAC, revista *A.C.*

En la Cataluña de la década de 1930, entre los sectores allegados a la ortodoxia moderna (bastante escasos en este país) y los fieles a la academia, se configura constitutivamente un territorio intermedio, confuso, ambiguo y lábil de experiencias arquitectónicas que se presenta en realidad como *territorio de tránsito*: a veces desde la modernidad a las convenciones clasicistas, otras desde el historicismo retórico a las experimentaciones lingüísticas. Actitudes, estas, comunes a un sin fin de personajes como Josep Mestres i Fossas, Francesc Folguera, Sixte Illescas, Germán Rodríguez Arias.

Se asiste, en general, al uso de una figuración *continente*, sobria, austera (en la que a veces, curiosamente, coinciden “imágenes” arquitectónicas de José Luis Sert y Pere Benavent), que a menudo se proyecta en el lamento por las armonías perdidas y que, en algunos exponentes, tenderá a permanecer fuera de las presiones del tiempo, privilegiando un universo de valores incontaminados por la precariedad del hoy.

Equidistancia de los extremismos de la academia y de los movimientos radicales europeos; mantenimiento de esquemas compositivos tradicionales, si bien se llega a su propia prioritaria esencialidad funcional; estilización de las fórmulas lingüísticas, liberando las resoluciones de toda intencionalidad decorativa; restauración sustancial de esquemas de asentamiento y de definiciones tipológicas heredadas del siglo pasado; limitada modernización de los sistemas constructivos y de las tecnologías empleadas; fijación de modalidades expresivas mediatas y parcialmente mezcladas con los residuos figurativos del pasado, pero al mismo tiempo receptivas respecto a las nuevas modalidades representativas; general desatención demostrada en cualquier recorrido lingüístico emprendido, que va a formar parte de un repertorio con frecuencia versátil e intercambiable; estas –en conclusión– podrían ser las principales características comunes, surgidas del análisis de las experiencias arquitectónicas catalanas, en las que de hecho la auténtica experiencia “moderna” de carácter internacional (con Sert y el GATCPAC, a los que se contrapondrá el internacionalismo “antimoderno” de Nicolau María Rubió i Tudurí) quedará algo limitada y marginal dentro de las efectivas realizaciones que “construyen” la ciudad en la década de 1930.

Y se podría afirmar que la principal obra de este grupo de “vanguardia” será la propia revista *A.C.*, órgano de defensa y difusión de posturas innovadoras que tuvo su momento de máximo auge y de real influencia sobre la disciplina durante la breve experiencia de la República (1931-1937).



Bibliografia

- AA.VV., *Noucentisme i ciutat*, Electa, Madrid, 1994.
- AA.VV., *AC. Las vanguardias en Cataluña 1906-1939*, Fundació Caixa de Catalunya, Barcelona, 1994.
- AA.VV., *J.LI. Sert y el Mediterráneo*, Col·legi d'Arquitectes de Barcelona, Barcelona, 1997.
- AA.VV., *La tradició renovada*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Barcelona, Barcelona, 1999.
- AA.VV., *José Luis Sert, 1928-1979. Obra completa, medio siglo de arquitectura*, ACTAR-Fundació Joan Miró, Barcelona, 2005.
- AA.VV., *El GATCPAC y su tiempo. Política, cultura y arquitectura en los años treinta*. V Congreso DOCOMOMO Internacional, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona, 2005.
- AA.VV., *GATCPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad*, Museu d'Història de la Ciutat - Col·legi Oficial d'Arquitectes de Barcelona, Barcelona, 2006.
- AA.VV., A.C. *La revista del G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008.
- Bohigas, O., *Arquitectura española de la segunda República*, Barcelona, 1978.
- Pizza, A., *Guía de la arquitectura moderna en Barcelona. 1928-1936*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1996.

Rafael Benet, L'ART NOU. EL COP DE MAÇA, 1926

En: *Ciutat i la casa*, n. 5, 1926, p. 3-12.

Hi ha ací molts ciutadans bien i molts artistes i arquitectes que creuen haver trobat la pedra filosofal en arquitectura copiant els ordres clàssics, copiant, sobretot, els elements dels ordres clàssics, és a dir, l'extern, la decoració, l'acabat, la pell de l'arquitectura. Aquests respectables senyors, al meu humil entendre, han plantejat molt malament el problema. Han arribat a la fatal conclusió que, per l'arquitectura i per totes les arts, té més importància l'acabat que l'estructura. Denunciem aquesta modalitat estètica, la qual va ser, en pintura i en escultura, el segle passat qualificada de *pompier*. Generalment, els ordres i el models clàssics en les mans fredes d'aquests senyors *pompier* eren vulnerats fins a la mateixa aparença: veritables i sinistres *pasticcios* eixen d'aquestes mans balbes.

[...]

Això só, tant els uns com els altres –i fem les excepcions que siguin del cas– s'engarrifen de les novetats, sense considerar la solta que puguin tenir. *L'art nou* –les



recerques i les innovacions– ens espanta. No en volem sentir parlar, justament escarmen-tats com estem de l’etapa d’expansió de l’art dels Horta i Guimard.

La nostra pobra Barcelona fou un laboratori on totes les audàcies amb consistència o sense consistència feien els seus experiments. Experiments moltes vegades de pedra picada, amb més seguretat d’envellir materialment que les mateixes piràmides. [...]

Per por a l’anarquia passada, desistim de pensar en el que recerquem tots els homes moderns de la terra. La nostra *retirada* més que un convenciment és una covardia. Mancats del coixí de la tradició, he cregut com uns incautes que la salvació era en els estils clàssics, sense poder-ne estudiar els mòduls en cap pedra nostra. Jo crec que hem volgut crear, que volem crear, una antiguitat després d’haver destruït tantes i tantes pedres venerables. [...]

Ens convé el cop de maça dels inquiets que avui cerquen un ordre vivent i lògic. Ens convé fins saber sentir la tamborella de l’estrabul·lat si aquest duu en el seu aire un excés de lògica o de sensibilitat.

Intentem doncs, encarar-nos amb l’Esperit Nou, car, com deia el meu estimat Josep Maria Junoy en una conversa particular: “Pobres de nosaltres si damunt la Fundació Bernat Metge no hi sabem basar una modernitat”. Cal ésser de l’hora.

Denunciem que la juventud que puja és òrfena d’aquest sentit, a no ésser que nosaltres els homes de valor bàsic de les generacions escolars i post-escolars, o bé no en sapiguem intuir llur valor.

Nicolás M^a Rubió Tudurí, ACTAR, 1931

En: *ACTAR. Discriminación entre las formas de quietud y movimiento en la construcción*. Traducción de Maurici Pla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1984, p. 24-25, 32-33, 37-38.

III. El tiempo mecánico y las formas accesorias y pasivas de la arquitectura

Y dejo con gusto una pequeña abertura para airear el calabozo donde habita nuestro razonamiento crítico... El examen atento de un edificio nos muestra ciertas influencias del tiempo mecánico, que pocos críticos se han preocupado de estudiar. Ved, por ejemplo, un buen palacio de mármol, estático, inmóvil, que parece despreciar profundamente la agitación, el tiempo, fuente del movimiento de los pájaros y de los hombres en el jardín que lo envuelve. Ved su escalera de piedra tallada: “Ni la menor influencia de movimiento mecánico en esa escalera”, exclama el observador al primer momento. Pero si continúa observando, constata: “En efecto, la piedra está inmóvil en esa escalera. Pero al menos dos de sus elementos son *función* del movimiento mecánico, están determinados por él. Son los peldaños y el pasamano”.

Así nos damos cuenta de la presencia del tiempo mecánico entre las causas que hacen nacer ciertas formas de la arquitectura. Es el movimiento del hombre subiendo o bajando una escalera quien fija obligatoriamente la altura y anchura de los peldaños y la horizontalidad de cada rellano. El movimiento mecánico (que es producto del espacio y del tiempo) y, en consecuencia, el tiempo, es tiránico: no puede escaparse a su autoridad cuando se dibuja una escalera. Nadie puede concebir una escalera sin peldaños o con peldaños de una forma original contraria a la naturaleza del movimiento de un hombre que sube una escalera. Lo mismo podemos decir del pasamano; si lo hiciéramos de una materia



blanda y la dejáramos sin forma, la mano, a fuerza de pasar por ella, le daría la forma de un *pasamano*. Podríamos decir lo mismo acerca de la horizontalidad de los pisos, nacida del movimiento horizontal de los hombres que los habitan, etc.

Y, sin embargo, el espíritu protesta y afirma que la arquitectura es estática, que esas influencias del tiempo *t* no le harán confesar lo contrario. Nos viene a la memoria el recuerdo del viejo estoico Possidonio que, al recibir la visita del gran Pompeyo y hablándole de la insensibilidad del hombre al dolor, estaba a pesar de todo tan fuertemente torturado por los reumatismos que terminaba por exclamar: “¡Por mucho que hagas, dolor, no diré que seas un mal!” Como él, nos obstinamos, rehusamos admitir que el movimiento o el tiempo se mezclen con la Arquitectura.

Lo único que podemos aceptar es que, en la forma estática de la arquitectura, el tiempo o el movimiento han dejado su rastro, como en un bosque de África, desierto y tranquilo, deja su huella un elefante que huye pero que, una vez pasado, ya no perturba a nuestra vista la quietud del bosque. Quizá no podamos afirmar por completo que la arquitectura no conozca, ni siquiera de vista, el tiempo. Pero, en todo caso, sí podemos afirmar que, si lo conoce, si ha mantenido relaciones con él, ha sido de manera pasiva. Pasiva en el sentido de que soporta la acción del movimiento mecánico, al menos en sus formas accesorias, pero sin quedar afectada en sí misma.

VI. Examen de la ecuación

Funcionalismo	}
Espíritu nuevo	

Pero, cuando decimos que el maquinismo ha invadido la arquitectura, ¿qué queremos decir? Conviene remontarse a las causas primeras, a lo esencial. ¿Cuál es el elemento absoluto que los arquitectos modernos admiran en las máquinas y que desean hacer entrar en sus construcciones? Hemos dicho que la arquitectura es esencialmente *espacio*, a pesar de ciertas intromisiones del movimiento o *t* mecánico. Contrariamente, la máquina es esencialmente movimiento (es decir, tiempo), aunque ocupe espacio. Es el movimiento mecánico lo que, en la máquina, excita el interés de los arquitectos, como excita el de los niños, es decir, de la humanidad entera. El arquitecto (hombre después de todo) está a favor del movimiento; se aburre un poco en lo estático, está encantado por lo que se mueve.

Ignora que las cualidades que le gustan en las formas de las máquinas están producidas por el movimiento o por la presencia activa del tiempo. Pero el hecho de que un arquitecto ignore una cosa no es ya motivo para que esta cosa no exista.

En una máquina *todo* tiene explicación. El organismo es ágil y nervioso –para emplear palabras inexactas pero corrientes. Y es el movimiento lo que explica todas las formas, las hace obligatorias, las liga, las hace engranarse ineluctablemente y, en resumen, da al organismo-máquina la cualidad de no tener nada en exceso, nada inútil, ningún relleno. Ahí todo es hueso y músculo. Esto es lo que gusta, y esto es *t*.

Mirad una rueda. Su forma circular es obligatoria y se explica por el movimiento mecánico que le es propio. No puede ser de otra manera –debe ser circular. Es el tiempo, el factor *t* del movimiento circular que es tiránico, hasta este punto; es él quien obliga a la rueda a ser circular. Cuando un movimiento (y por lo tanto el factor *t*) interviene, impone formas obligatorias a las estructuras. Es él quien engendra las formas estrictas, las líneas matemáticas, las superficies netas, la simplicidad lógica de los órganos de las máquinas. Y esto es lo que gusta, y esto es lo que se quiere trasladar a la construcción.



¿No estamos pues autorizados a decir que, cuando los arquitectos nos hablan de un espíritu nuevo, de un funcionalismo creador, cuando ponen como ejemplo el arte de los ingenieros, quieren hablarnos de las cualidades que el movimiento transmite a los órganos que lo ejecutan? “El maquinismo ha creado un espíritu nuevo”, ha escrito Le Corbusier. El movimiento es el espíritu del funcionamiento, y *t* es la esencia de este espíritu nuevo que los arquitectos quieren imponer a la construcción moderna.

Ya hemos visto cómo el arquitecto gótico y el arquitecto barroco experimentaron, en siglos pasados, la misma nostalgia por el movimiento. Que los arquitectos de hoy empiecen otra vez a experimentarla no es en absoluto una novedad como que la experimenten sin saberlo no es tampoco una novedad, que la nieguen incluso al experimentarla tampoco es, finalmente, una novedad.

[...]

VIII. *El híbrido miserable*

Una locomotora gótica o una perforadora de estilo bizantino o, finalmente, una torreta de acorazado estudiada según las proporciones clásicas con los juegos de luz y de sombra, serían híbridos de arquitectura y maquinismo que cualquier hombre normal no tendría mucha dificultad en clasificar y, una vez clasificados, condenar.

Del mismo modo un arquitecto objetivo, realmente funcionalista, amigo de una auténtica *Sachlichkeit*, verá un híbrido en la casa que fuera construida según el espíritu de la máquina y, al mismo tiempo, según las tradiciones arquitectónicas de la proporción, de la plástica, del ritmo, etc.

Si el hombre normal rechaza el primer híbrido, ¿cómo puede amar el segundo?

Hay que hacer el esfuerzo de dignidad intelectual necesario para tener las ideas claras y bien ordenadas. Hay que reconocer que una casa construida en el espíritu del avión es tan repugnante como un avión disfrazado de capilla gótica.

El arte de la arquitectura es noble y bueno: la proporción (esa costumbre de los ojos civilizados), los recursos de la plástica, luz, sombra, perspectivas, etc. son los buenos elementos de la arquitectura. Todo eso es respetable. El maquinismo, el vigor sano y económico de la máquina, la estructura siempre explicada y necesitada por el movimiento, la precisión muscular de cada miembro, etc., son admirables y respetables.

Pero la mezcla de arquitectura y maquinismo, la unión de la proporción (completa libertad divina del espíritu) con la forma necesaria de la máquina, por ejemplo, es sucia, casi inmundicia. Separadas, una y otra son bellas. La miseria está en el híbrido.

Toda la confusión que sentimos ante la doctrina de Le Corbusier nace del deseo de mezclar el espíritu y el principio extraído de la máquina con las nobles tradiciones de la arquitectura plástica, proporción, volumen, juegos de luz y de sombras... ¡Que este triste ejemplo nos preserve de caer una vez más en miseria tan grande!



Josep Lluís Sert, ARQUITECTURA SENSE 'ESTIL' I SENSE 'ARQUITECTE', 1934

En: *D'Ací d'Allà*, invierno 1934, número extraordinario de Navidad dedicado al arte del siglo xx, dirigido por J.Ll. Sert i J. Prats.

Hi ha a tots els països una arquitectura de tots els temps que generalment s'anomena popular, no popular com s'entén a les escoles d'arquitectura, que més aviat vol dir regional, sinó popular d'ínfima classe, classificant aquestes pels mitjans econòmics de què disposen. Aquesta arquitectura popular ha eliminat tot element ornamental i deriva tot el seu interès de la combinació de formes simples i netes, d'una composició magnífica molt lliure, i d'enorme varietat, d'una proporció humana i d'una manca absoluta de prejudicis d'ostentació i de conceptes falsos nascuts a l'escalf de les acadèmies i de les escoles d'arquitectura. Aquesta arquitectura, molt més vella que cap escola i cap acadèmia, ha arribat a formes estàndard, formes dictades per un clima y per unes característiques racials ensems que imposades pels materials de què disposava el constructor de cada cas particular.

En el cas que es refereix als països de la Mediterrània, aquesta arquitectura presenta unes característiques —que podríem anomenar “constants”— les quals, velles de molts mils anys, han arribat fins als nostres dies amb tota llur puresa; formes geomètriques, prismes purs, creació de l'esperit humà en fort contrast sobre un fons natural i irregular. Tons clars, blanc de calç pur o lleugerament acolorit de rosa, verd, gris, etc., optimisme i sensació de vida tranquil·la, *exaltació de l'esperit geomètric i ordenador del món llatí*. Aquestes arquitectures fetes sense preceptes i fórmules d'escola són perfectament modernes; es troben escampades d'una banda a altra de la Mediterrània, de les illes del Mar Jònic a les Balears, de Mikonos i Skios a Menorca i a Eivissa. L'arquitectura d'avui, alliberant-se dels vells prejudicis d'escola, cercant la forma de retrobar construccions per a satisfer abans que tot les necessitats humanes, suprimint el luxe innecessari i l'ostentació, espectant, però, les necessitats d'ordre líric o espiritual —la casa és quelcom més que la *Machine à vivre*— torna a trobar la bona via i les constants que es conserven a través del temps en aquesta arquitectura sense estil i sense arquitecte; en el sentit que hom empra aquests mots a les escoles d'arquitectura.

El permetre els nous mitjans tècnics, la construcció d'elements com la teulada plana, per exemple, en els països del nord, han revolucionat la construcció d'aquells climes. En imposar el ferro i el formigó armat, així com els productes i elements en sèrie, les formes simples, aquestes formes han estat escampades arreu del món, ja tradicionals en la vella arquitectura mediterrània. L'arquitectura d'avui s'apropa, però, d'aquestes construccions tradicionals perquè l'arquitecte modern ha sofert una revolució espiritual, els nous materials descoberts i emprats rarament durant el segle XIX —solament a les grans obres d'enginyeria— no han fet una revolució arquitectònica fins a aquest primer terç del segle XX; la revolució tècnica ja hi era, mancava una renovació espiritual de l'individu, perquè aquest s'aprofités d'aquella.

La nova estructuració social que es prepara exigeix una nova arquitectura d'acord amb les seves necessitats. Aquestes, com les de totes les èpoques, seran d'ordre *líric* o *espiritual* i d'ordre material. El funcionalisme pur de la “màquina habitació” és mort, però *aquest moviment va matar, abans de morir, els vells estils i els ensenyaments de les escoles d'arquitectura*.

Arquitectes i teoritzadors, sobretot germànics, varen portar els assaigs funcionalistes fins a l'absurd. Però continua la revolució arquitectònica que s'ha estès arreu del món i que cada dia ens dona noves construccions més humanes, més perfectes i més expressives dels moments en què vivim; d'aquests temps que evolucionen al ritme ràpid de la nostra civilització, d'aquesta civilització de l'època de la màquina.



Madrid: de Antonio Palacios a la Generación del 25

Palabras clave: regionalismo, historicismo, urbanismo, tipología, CIAM, Ciudad Universitaria, modernidad.

En una atmósfera empapada de regionalismos e historicismos, la índole monumental de Palacios se propone como interpretación enfática del clasicismo académico; anclada en modelos tradicionales, su arquitectura se resuelve con una grandilocuencia expresiva que concentra la atención proyectual en los objetos y los transforma en bisagras organizativas del tejido urbano, pero sin dejar de representar unos tonos ampliamente escenográficos.

En los edificios de oficinas la modernidad de la función es revestida por la dignidad de los modelos lingüísticos consagrados, determinando contaminaciones referenciales no desprovistas, sin embargo, de ciertas sugerencias.

En Secundino Zuazo, en quien vemos fundirse tanto ascendencias clásicas como un operativo realismo pragmático, ya desde las primeras intervenciones se percibe una notable dedicación a los estudios urbanos, no tanto por los diversos proyectos urbanísticos como por la individuación de un campo de análisis específico. Así se demuestra en sus investigaciones sobre la tipología residencial en la manzana del ensanche, del que se generará el famoso episodio de la "Casa de las Flores" (1929). En varios estudios de planificación sobre la ciudad española (entre los cuales se hallan el "Anteproyecto del trazado viario y urbanización de Madrid", con Hermann Jansen en 1930, el "Proyecto de reforma interior de Madrid" y el "Plan Comarcal de Madrid", del período 1932-1935) se determinará la acentuación de presupuestos asimilables a las contemporáneas investigaciones *modernas*, tanto desde un punto de vista figurativo como metodológico.

En 1930, bajo la tutela de Fernando García Mercadal –como representante español del CIRPAC–, se llega a la fundación del GATEPAC, aunque el grupo correspondiente a Madrid manifestó un carácter profundamente discordante e incoherente. De hecho, la falta de directrices únicas durante estos años marca notablemente la actividad de autores que ambicionan modernizar el mundo de la construcción.

Se va, así, del afán organizativo con proyección europea del mismo Mercadal, al innato eclecticismo de Luís Gutiérrez Soto; del expresionismo visionario de Casto Fernández Shaw a la linealidad simple de la arquitectura de Rafael Bergamín y a las experimentaciones tecnológicas de Eduardo Torroja.

Ocasión propicia para ensayar determinadas tendencias innovadoras fue la proyectación de la Ciudad Universitaria, en la que, sin embargo, más allá de plantear algunas cuestiones importantes de interacción entre este área y el resto de la ciudad, se asiste a un evidente hibridismo estilístico, aunque en el conjunto prevalezcan volúmenes, composiciones planimétricas y unidades edificatorias en las que se pretende responder a requisitos mínimos de funcionalidad.



Bibliografía

Alonso Pereira, J.R., *Madrid 1898-1931. De corte a metrópoli*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1985.

Baldellou, M.A., *Gutiérrez Soto*, Electa, Madrid, 1997.

Chías Navarro, P., *La Ciudad Universitaria de Madrid. Génesis y realización*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1986.

Cortés, J.A., *La arquitectura del racionalismo madrileño 1925-1945. Casco antiguo y Ensanche*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1992.

Diéguez Patao, S., *La Generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*, Cátedra, Madrid, 1997.

Fullaondo, J.D., *Fernando García Mercadal: arquitecto aproximativo*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1984.

García, M.C.; Cabrero, F., *Casto Fernández-Shaw. Arquitecto sin fronteras, 1896-1978*, Electa-Ministerio de Fomento, 1999.

Maure Rubio, L., *Secundino Zuazo: 1887-1970*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1987.

Sambricio, C., *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Arquitectura, Murcia, 1983.

Sambricio, C.; Maure, L., *Madrid, urbanismo y gestión municipal. 1920-1940*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1984.

Luis Lacasa, LE CORBUSIER, O AMÉRICO VESPUCIO, 1928

En: "Sol" (26/07/1928). *Luis Lacasa. Escritos, 1922-1931*. Publicaciones el COAM, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1976, p. 128-131.

*(Diremos nuestros teoremas como los dice Le Corbusier:
Como si fueran axiomas sin demostración y aparentando que no la tienen.)*

Era Américo Vespucio notable navegante, y aunque Colón descubrió un continente, América se llamó América.

Aunque Le Corbusier no ha descubierto América, mucha gente le considera el padre de la arquitectura tectónica. Tiene su explicación, puesto que Américo Vespucio era cartógrafo, y Le Corbusier, periodista, y siempre ha sucedido que las cosas parecen más hijas del pregonero que de su padre.

No nos ocuparíamos tanto de Le Corbusier, que en sí no tiene ninguna importancia, sino porque dos circunstancias dan a su personalidad un relieve momentáneo: la primera, que Le Corbusier es un activo representante de una teoría incorrecta; la segunda, que en España ha tenido cordial y extensa aceptación entre los intelectuales.



Ambas circunstancias hacen que el caso Le Corbusier pueda tener para nosotros una importancia mayor que la que corresponde a lo que es: una simple peripezia intelectual de la evolución arquitectónica.

Los que no hemos aceptado las teorías de Le Corbusier tenemos que afrontar, al exponer nuestra opinión, el peligro de que se nos tilde de reaccionarios, y, sin embargo, nuestra protesta y nuestros actos están encaminados hacia el verdadero progreso de la arquitectura.

En principio, la teoría de la arquitectura racionalista es una teoría enfermiza, y pudiéramos repetir lo que Ortega y Gasset objeta (al tratar de la *acción como ideal*) a la afirmación de Baroja de que “la acción por la acción es el ideal de todo hombre sano y fuerte”, diciendo que el hombre fuerte piensa en una idea concreta –patria, guerra, industria...– pero no en la acción por la acción, que es un ideal reumático y no sano. Del mismo modo, el arquitecto racionalista debe pensar en los múltiples problemas concretos y objetivos, pero no en el racionalismo abstracto.

Actualmente la arquitectura está en un período de transición; se avecina una época de plenitud, de dominio de sus propios designios y, a nuestro modo de ver, se acusan dos tendencias principales que en su acuerdo darán la nueva armonía.

Por un lado, la arquitectura racionalista europea, intelectual y decadente, que parte de principios dogmáticos y está animada de las inquietudes plásticas de la estética antitradicionalista; por otro lado, la arquitectura norteamericana, de poderosa y serena técnica y en donde la estética es un accesorio, aunque importante. [...]

En los últimos diez años se ha visto progresar la estética de los norteamericanos de manera sorprendente; van poco a poco desprendiéndose de elementos superfluos, aquilatando sus interpretaciones de los estilos históricos; en una palabra, caminan hacia la perfección. Pudiéramos resumir su movimiento diciendo que llegan a la estética a través de la técnica.

Los europeos proceden al contrario: llegarán a la técnica partiendo de la estética, y en las obras más serias puede observarse cómo cede la verdadera técnica ante los principios técnicos dogmáticos.

Sin embargo, en Europa hay el germen de algo nuevo que más adelante puede llegar a estar completamente conseguido; hay arquitectos de gran prestigio y conocimientos que han quitado el guión que los unía al pasado, pero que aún están impregnados de ideales reumáticos.

Volviendo a Le Corbusier, el que haya observado sus escritos, desde sus reportajes arquitectónicos de *L'Esprit Nouveau* hasta sus últimas publicaciones, habrá visto cómo a su lírica de la técnica, a su triunfante “descubrimiento” del “estándar” (cuando ya la industria americana tenía voluminosos catálogos de productos “estandarizados”), ha ido incorporando elementos técnicos siempre demasiado simples, adornando sus poesías técnicas con imágenes científicas, solo imágenes.

Después que Le Corbusier pronunció sus conferencias en la Residencia de Estudiantes vimos cómo fue aceptado y celebrado por la mayoría de los intelectuales españoles, cosa que se explica, puesto que el fondo moral de sus teorías de limpieza y sencillez es atrayente; su aspecto técnico es natural que se escape al profano, y en cuanto a sus realizaciones plásticas son difíciles de ver, porque los cubos alucinan como el mirar al sol, y el no iniciado es muy difícil que distinga si se trata de una creación armoniosa o simplemente de cajones superpuestos.

Queremos hacer constar que desde luego no creemos que Le Corbusier sea un farfante. Defiende sus ideales con sincero entusiasmo. Pero, a nuestro juicio, su sentido plástico es bien deficiente, y su preparación técnica, primitiva.

Nos vamos a permitir el decir algunos falsos axiomas, “a la manera” de Le Corbusier: No siempre es económico tratar el muro como simple cerramiento: en muchos casos, el



muro como elemento sustentante es la solución. Y en estos casos, la solución de la casa montada sobre pies derechos, que evita el movimiento de tierras del terreno, no será racionalmente aplicable.

La estructura entramada en la vivienda en casos muy particulares estará indicada.

La ventana apaisada no da más luz que la alargada.

En países como el nuestro es un inconveniente la luz excesiva.

La ventana apaisada es antieconómica.

Si parecemos pretenciosos, perdón, pero no lo somos. Solo aspiramos a ser una célula sana y no reumática de la nueva arquitectura, y al que solo busca la salud no se le puede llamar pretencioso.

Fernando García Mercadal, MANIFIESTO CIAM, 1928

En: *Textos de crítica de arquitectura comentados 1*. Proyecto y edición a cargo de Ginés Garrido, Andrés Cánovas. Departamento de Proyectos de la ETSAM, Madrid, 2003, p. 73-77.

Los arquitectos abajo firmantes establecen conjuntamente un acuerdo fundamental de sus concepciones sobre la arquitectura así como de sus obligaciones profesionales hacia la sociedad, y subrayan en particular que consideran la arquitectura como una actividad elemental del hombre que forma parte en todo su alcance y toda su profundidad del desarrollo creativo de nuestra vida. Por consiguiente, es tarea de los arquitectos actuar de acuerdo con los grandes hechos de la época y los máximos objetivos de la sociedad a que pertenecen y realizar sus obras de acuerdo con ello. En consecuencia, se niegan a incluir principios creativos de épocas anteriores y estructuras sociales pasadas en sus obras, y exigen, en cambio, una nueva concepción de cada problema arquitectónico y una satisfacción creadora de todos los requisitos materiales y espirituales.

Tienen conciencia de que las transformaciones de estructuras que se verifican en la sociedad deben verificarse también en la arquitectura, y de que la transformación de los conceptos de orden constitutivo del conjunto de nuestra vida espiritual también debe comprender los conceptos constitutivos de la arquitectura. Así, les parece lógico prestar particular atención a los nuevos materiales de construcción, a las nuevas construcciones y a los nuevos métodos de producción y preocuparse de todos los problemas que, en el ámbito de su profesión, dejan esperar un progreso de su trabajo.

Por ello han acordado apoyarse mutuamente en el futuro, en su trabajo, por encima de las fronteras de sus países. Con motivo de esta declaración se discutieron los puntos más importantes y se expresaron los resultados de esta discusión en los siguientes artículos:

I. Economía general

1. El problema de la arquitectura en sentido moderno exige en primer lugar una relación intensiva de su cometido con el cometido de la economía general.
2. Se debe entender economía en sentido técnico productivo y esta significa la utilización más racional posible del trabajo, y no el máximo beneficio en sentido especulativo comercial.
3. La necesidad de la producción económicamente más eficaz resulta imperiosamente del hecho de que actualmente y en el futuro próximo deberemos contar con unas condiciones de vida deterioradas en general:



- a. Independencia económica de todos los países y de las colonias.
 - b. Depresión de la economía internacional - mayor economía interna.
4. Las consecuencias de la producción económicamente eficaz son la racionalización y la estandarización. Tienen una influencia decisiva sobre el trabajo de la arquitectura actual.
 5. La racionalización y la estandarización se manifiestan bajo tres aspectos:
 - a. Exigen del arquitecto una reducción y una simplificación intensas de los procesos de trabajo necesarios en la obra.
 - b. Suponen para la artesanía de la construcción una reducción tajante de la actual multiplicidad de profesiones en favor de menos oficios, fáciles de aprender aún para el trabajador inexperto.
 - c. Exigen del usuario, del promotor y del habitante de la casa una clarificación de sus exigencias en el sentido de una amplia simplificación y generalización de las viviendas. Esto significa una reducción de las exigencias particulares actualmente sobrevaloradas y cultivadas por algunas industrias, en favor de una satisfacción general y amplia de las necesidades hoy postergadas de la gran masa.
 6. Pero las exigencias planteadas a la producción no solo han aumentado, sino que esta también se ha modificado en cuanto a que podemos contar con la producción industrialmente organizada del presente en vez de la producción artesanalmente organizada del pasado.
 7. El colapso de la artesanía por la supresión de los gremios tiene como consecuencia una profunda desorganización de la artesanía de la construcción.

Esta desorganización hizo necesario el control de la edificación mediante leyes adecuadas.

El desarrollo industrial actual exige una nueva orientación de estas leyes de la construcción, en consideración al hecho de que la industria requiere, por una parte, la necesaria libertad de movimientos dentro del desarrollo técnico y, por otra parte, cuida ella misma del necesario control de sus productos (normas de calidad, marcas de fábrica).

II. Planificación urbana y rural

1. El urbanismo es la organización de todas las funciones de la vida colectiva en la ciudad y en el campo.
El urbanismo no puede venir determinado por consideraciones estéticas, sino exclusivamente por exigencias funcionales.
2. El primer lugar dentro del urbanismo lo ocupa la ordenación de las funciones:
 - a. la vivienda;
 - b. el trabajo;
 - c. el ocio (deporte, diversiones).Medios para cumplir estas funciones son:
 - a. distribución del suelo;
 - b. reglamentación de la circulación;
 - c. legislación.



3. Sobre la base de la densidad de población, establecida por la planificación nacional de acuerdo con principios sociales y económicos, se determina la proporción de superficie habitable, superficie destinada al deporte y de terreno descubierto y superficie destinada a la circulación. La actual fragmentación caótica del suelo, debida a la compraventa, a la especulación y a la ley de herencia, debe combatirse mediante una administración colectiva del suelo ejercida de forma planificada. Este proceso ya se puede iniciar hoy mediante la transferencia de la plusvalía injustificada a la comunidad y la modificación de las leyes relativas a la herencia.
4. El reglamento de circulación debe abarcar el aspecto espacial y temporal de todas las funciones de la vida de la comunidad. La creciente intensidad de estas funciones vitales, constantemente comprobada a través de medios estadísticos, tiene como consecuencia una creciente dictadura de la circulación.
5. Los medios técnicos de la época moderna, en constante desarrollo, exigen una total transformación de la legislación y una constante modificación acorde con el progreso técnico.

III. Arquitectura y opinión pública

1. La necesidad de influir sobre la comunidad de acuerdo con los principios de la nueva arquitectura constituye una importante tarea del cuerpo de arquitectos. Las obligaciones de los arquitectos ante esta comunidad están mal definidas. Los problemas de la vivienda no están planteados con claridad. Las exigencias de los consumidores –dueños y habitantes de las casas– se hallan determinadas actualmente a través de una serie de factores que no tienen nada que ver con el problema de la vivienda e impiden una clara formulación de los requisitos justificados. En consecuencia, el arquitecto solo puede satisfacer de forma incompleta los verdaderos cometidos de la vivienda. Esta realización imperfecta condiciona un resultado extraordinariamente improductivo para la comunidad. Otra consecuencia es un nivel demasiado elevado de la vivienda, una tradición de viviendas demasiado caras, que limitan necesariamente las posibilidades de una vivienda sana para una gran parte de la población.
2. Los principios elementales de la vivienda podrían difundirse con eficacia mediante su enseñanza en los centros de educación: necesidad de la limpieza, influencia de la luz, del aire y del sol, fundamentos de higiene, utilización práctica de los utensilios domésticos
3. Esta enseñanza tendría como consecuencia que la generación que se está formando ahora poseyera un concepto claro y racional de las funciones de la casa y con ello estuviera en situación, como futuro consumidor, de plantear las exigencias razonables que la casa debe satisfacer.

IV. Arquitectura y relación con el Estado

1. Para la arquitectura moderna, que se propone llevar a cabo la construcción bajo su aspecto racional, económico, las actuales academias y escuelas superiores del Estado, con sus métodos de orientación estética y formalista, constituyen un pesado lastre.



2. Las academias son necesariamente los guardianes del pasado. Han convertido los métodos prácticos y estéticos de las diversas épocas históricas en dogmas de la arquitectura y, con ello, han renegado de los principios de la propia arquitectura. Sus puntos de vista son erróneos y sus resultados igualmente incorrectos.
3. El academicismo obliga a los estados a grandes gastos en construcciones monumentales y con ello impone un lujo superado, que se paga con el abandono de las tareas urbanísticas y económicas más apremiantes.
4. Por ello es necesario que los estados emprendan una revisión fundamental de los métodos de enseñanza de la arquitectura y que adopten en este terreno los mismos principios que han conducido en otros campos a dotar a sus países de los organismos más productivos y avanzados.
5. Un obstáculo paralelo para el desarrollo de la arquitectura en un sentido racional, económico, está constituido por aquellas normas nacionales que, de un modo u otro, tienden a ejercer una influencia estética, formal, sobre la arquitectura, y que por ello deben ser combatidas enérgicamente.
6. La nueva actitud del arquitecto, su necesaria y voluntaria inserción en el proceso de producción, hacen que resulte superflua toda especial protección por parte del Estado.
7. La modificación de la actitud del Estado ante estos problemas supone la máxima reivindicación que presenta la nueva arquitectura en este sentido y se encuentra en la misma línea de los problemas generales económicos y culturales de la sociedad.

Casto Fernández-Shaw, CONCURSO PARA EL FARO A LA MEMORIA DE CRISTÓBAL COLÓN, 1931

En: *Cortijos y rascacielos*, n. 6, otoño 1931, p. 188-191.

Publicamos en este número un proyecto de faro a Colón, que no resultó premiado en el Concurso internacional.

Animados, no obstante, por las frases con que se comenta este proyecto en el libro publicado por la Unión Panamericana, organizadora del Concurso, y en el que se reproducen los proyectos premiados y algunos más, me atrevo a darlo a la publicidad, con “algunas explicaciones” del porqué del proyecto.

Expuesto primero con los demás (453 en total) en Madrid, y después en la Exposición de Arquitectura Moderna (1930) en San Sebastián, creemos, no obstante, que puede interesar a nuestros lectores.

Decían las bases del Concurso:

“El competidor ha de proyectar, pues, un monumento que ejerza sobre la mente tal poder, como no puede conseguirlo la arquitectura corriente del día, con toda su evi-



dente perfección. Es decir, un monumento en el que no ha de tener cabida la prisa ni la vulgar imitación, ni el comercialismo, ni la diaria rutina, mientras que lo puramente académico, no importa cuán técnicamente perfecto, estará aún muy distante de alcanzar el objetivo que se tiene en vista. Se desea, pues, algo enteramente nuevo y original, en su espíritu y substancia, tanto como en su forma; un monumento nobilísimo que encierre en sí un mensaje que contribuya al saber y al pensamiento. Y puesto que la esencia misma del problema es su calidad espiritual, se da al competidor la máxima libertad en la expresión de su pensamiento.

Finalmente indicar un extenso programa de desarrollo del resto del terreno, destinando un espacio de a lo menos 1.000 por 3.000 pies, para aeródromo, y una cancha de partida de más o menos una milla de largo; un mástil para amarrar dirigibles, hangares, talleres de reparaciones, etc.

Ingenieros competentes opinan que el cemento armado sobre esqueleto de acero estructural sería lo más apropiado para soportar temblores y vientos de gran intensidad. En resumidas cuentas, la mayor parte de los materiales, así como todos los aparatos y equipo, tendrán que ser importados; así pues, en el primer Concurso, el competidor queda en entera libertad para proponer el empleo de los materiales que sean más de su agrado.

Naturalmente esperamos que muchos de los competidores pongan en sus diseños todo el espíritu, la inteligencia y la imaginación poética que necesitaron para modelar esta delicada alhaja, porque seguramente todo arquitecto con cierta inclinación a lo espiritual, comprenderá que el faro debe poseer una inspiración y una trascendencia al menos semejantes a las del famoso Cristo de los Andes. Además, con todos los medios que ofrecen los sistemas modernos de iluminación, se esperan que sean numerosos los competidores cuyos diseños evoquen algo enteramente nuevo, especialmente de noche –y ya no un misterio sacramental, quizá una visión inspirada por un Broadway babilónico, mejor aún, escogiendo un término medio, algo que encarne en sí los nuevos rumbos y el meteórico progreso del mundo actual. Un símbolo que, si le hace justicia al tema, deberá poseer una magia y una fascinación únicas y originales”.

Deseando, por lo tanto, hacer algo que realmente fuese “nuevo”, dimos un salto, tal vez brusco, y nos salimos de la arquitectura para penetrar en un nuevo campo, donde, para mi modo de ver, existe una fuente inagotable de belleza: en la ingeniería, donde actualmente se encuentran temas que forzosamente necesitan la intervención del arquitecto, ya que, por ser una preparación más fácil para las derivaciones imaginativas, se pueden encontrar rutas y caminos con seguridad imperfectos, pero que pueden servir de “cañamazo” para que la técnica más depurada del ingeniero complete la obra de audacia emprendida por el arquitecto.

Así quería yo intentar una forma estructural tomando como motivo el Concurso, y a riesgo, como me ha sucedido, de no acertar con el sentido arquitectónico del monumento.

Otra razón había, no obstante, para emprender este camino.

Las bases del Concurso decían que se emplazaría al lado del gran Aeropuerto Panamericano, y pensé: ¿Existe alguna forma arquitectónica que pueda competir su belleza con la emoción sentida al contemplar el vuelo de una escuadrilla de mil aeroplanos?

Lo puse en duda, y por eso decidí dar al monumento una envoltura científica, una envoltura que responde a una forma algebraica, del mismo modo que el aeroplano responde a un razonamiento científico.

En cambio, en el interior del monumento todo cambia.

Los mismo que el exterior es Norteamérica, la tierra de Edison, el interior había de ser Hispanoamérica, la tierra de Rubén.

En el corazón del monumento estaría del sepulcro de Colón.



En la Sala de los Conquistadores, templo de la Raza, estaría toda la gesta del descubrimiento y la colonización.

Allí tendría emplazamiento adecuado la estatua monumental de Cristóbal Colón.

Construcción

Dos soluciones pueden darse en la estructura:

Una “estática”, en hormigón armado, y otra “dinámica”, en acero inoxidable.

La altura total del faro es de 180 m y su planta es circular, con un diámetro en la base de 140 m.

Veinticuatro nervios con formas de ramas de hipérbola forman la estructura del faro, que a su vez están atados por dos rampas helicoidales superpuestas que irán desde la base hasta la cúspide.

Estas dos rampas servirán para el acceso a la capilla, donde está el sepulcro de Colón, uniéndose por el intermedio por una plataforma, pudiendo llegar por ellas hasta una altura de 153,20 m. El número total de vueltas para cada rampa es de 17 m, y la longitud total de 2.413,70 m.

La curva del desarrollo de esta pendiente se sujeta a una rama de la parábola.

Vemos, pues, de este modo que se nos plantea un edificio en cuyo trazado interviene:

- a. La ecuación de la circunferencia.
- b. La ecuación de una rama de hipérbola.
- c. La ecuación de una hélice cuyo paso está dado también por otra ecuación.

Como resultado, tendremos una forma algebraica que será la ecuación del faro.

En la parte basamental se indica la cámara de motores. Naturalmente, esta cámara está proyectada para hacer girar la mole del faro.

Esta idea, que desde luego es atrevida, no es irrealizable, pues tenemos el caso de los puentes giratorios, las bóvedas de los observatorios y las grúas de los puertos, que tienen en menos escala resuelto el problema.

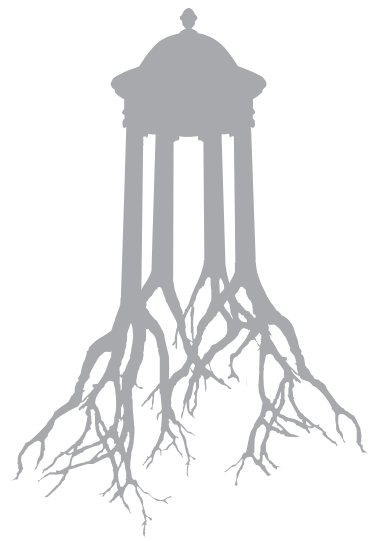
Preveo que darle vida a este proyecto que hoy considero irrealizable, la emoción sentida por los espectadores sería muy intensa, pues al girar lentamente el faro, las rampas, espléndidamente iluminadas, darían la sensación de ascender hacia la cúspide, como ocurre en los anuncios de las barberías norteamericanas que vemos en las películas.

Si a esto añadimos los haces de luz que surgen del faro y el espectáculo del campo de aviación, tendríamos un espectáculo de belleza moderna de alta calidad.

Otro de los problemas que resuelve esta estructura es la garantía absoluta contra los terremotos, circunstancia que ha de tenerse en cuenta, ya que el último arrasó por completo la ciudad de Santo Domingo, inmediata al lugar escogido para su emplazamiento.

El faro simbolizaría la espiral del genio que va de lo terrenal a lo inaccesible, y cuando el monolito, animado por potentes motores de acorazado, gira alrededor de su eje, recordaría la gran certeza del descubrimiento de América: la redondez del mundo.

El jurado, por mil razones, no encontró interés en el proyecto, ya que el problema de millones, según las bases, era lo de menos; y yo, por mi parte, no he perdido tiempo, ya que todas estas “fantasías” me entretienen, y sé que siempre queda algo de ellas, para asuntos más en contacto con la realidad.





LA PROCLAMACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA

→15

Entre la ciudad funcional y
la ciudad de los "objetos"



Nace el urbanismo moderno con una nueva arquitectura. Una transformación de enorme alcance, aturdidora, impresionante, ha derribado los puentes con el pasado. (...) Tortuoso es el camino del asno, recto el del hombre. (...) El ángulo recto es el instrumento necesario y suficiente para la acción.

Le Corbusier.

Queremos un orden que dé a cada cosa su sitio, y queremos darle a cada cosa lo que le corresponde según su esencia. Queremos hacerlo de tal modo que el mundo de nuestras creaciones empiece a florecer desde su interior. No queremos más, tampoco podemos más. No hay nada más ligado a la meta y al sentido de nuestro trabajo que la profunda palabra de San Agustín: Lo bello es el resplandor de la verdad.

Ludwig Mies van der Rohe



Entre la ciudad funcional y la ciudad de los “objetos”

Le Corbusier: de la utopía de la racionalización a los *objets à réactions poétiques*

Palabras clave: racionalismo, urbanismo, *Plans*, 5 puntos de la arquitectura, montaje, técnica, ordenación, ciudad funcional, surrealismo, *objets à réactions poétiques*.

Con la publicación de los “Cinco Puntos” (1927) sobre la arquitectura, la teoría de la vivienda contemporánea se estructura en un sistema orgánico de principios, fijando los que serán los baluartes del nuevo sistema de representación arquitectónica: 1) los *pilotis*; 2) el *tejado-terraza*; 3) la *planta libre*; 4) la *ventana-corrída*; 5) la *fachada-libre*.

Se emprende así una *recherche patiente* en la que la referencia a la estandarización industrial y a la perfección de los productos de la ingeniería, además de evocar una purificación de las formas, debería tender hacia un nuevo ideal de belleza *clásica* en los tiempos actuales.

El uso programado de los materiales modernos, la estudiada organización planimétrica de los alojamientos, la calibrada aparición de unos cánones lingüísticos reconocibles centran uno de los temas dominantes de la época: la “racionalización”, no solo técnico-estructural, sino también iconográfica, de la vivienda contemporánea.

En cuanto a sus otros intereses, Le Corbusier prosigue las investigaciones sobre la planificación urbanística: “Tortuoso es el camino del asno, recto el del hombre. [...] El ángulo recto es el instrumento necesario y suficiente para la acción”.

Ya desde el proyecto de una *Ville Contemporaine pour 3 Millions d’Habitants* (1922) –y en la adaptación sucesiva del *Plan Voisin* (1925)–, Le Corbusier, además de llevar a cabo estudios de tipologías residenciales iniciados anteriormente (el “Immeuble Villa”, el bloque *à redents*), escoge como modelo de urbanización de los centros habitados el desarrollo en altura del “rascacielos”.



Según el autor esta resulta ser la tipología más pertinente para mantener las altas densidades de los núcleos urbanos y, al mismo tiempo, favorecer una mayor presencia de zonas verdes en aquellas partes de la trama urbana que permanecen libres.

La articulación diferenciada de los distintos niveles de tráfico, que estructurarán el territorio en una visión optimista de las posibilidades ofrecidas por el uso privado de los vehículos, será la osamenta vertebrante de este sistema, en el que, de todos modos, se debe garantizar la diversidad vital de las combinaciones potenciales (como recuerda el aforismo, citado por el autor: “du chaos, du tumulte dans l'ensemble: de l'uniformité dans le détail”).

Alrededor de la década de 1930 la proyectación lecorbusieriana, sin embargo, observa un sensible cambio de rumbo: mientras los edificios anteriores ensayaban, de hecho, la referencia fundamental a un mundo de certezas arquitectónicas, cuyo objetivo era el de componer en un orden de significados la fragmentación de lo aparente, ahora dicha voluntad de sublimación de las diferencias empieza a resquebrajarse, y es sustituida por el principio del *montaje* de unas diversidades irreconciliables.

Los planes urbanísticos (en este sentido resulta ejemplar el *plan Obus* para Argel, de 1931) devienen así imposición de un esquema declaradamente *artificial*, capaz de contener solo provisionalmente el desmenuzamiento de las partes.

La ciudad se erige en perfecta metáfora de la civilización maquinista, como cosmos metamórfico integrado en un orden del porvenir que permite un crecimiento orgánico de todos sus componentes: cada uno de los engranajes explota surrealísticamente pero es, a su vez, contenido por el “plan”, que deviene, en cierto modo, el andamiaje que asigna una forma provisional a estas entidades particulares.

Por otra parte, ya en el proyecto del ático Beistegui (1929-1931), el arquitecto conjugaba el lenguaje de los *objets à réactions poétiques*, cuyo lirismo empezaba a distanciarse decididamente de cualquier mito técnico de racionalización de lo real. Y será justamente en la disonancia entre arquitectura y urbanismo donde podremos constatar los primeros síntomas de una *crisis*.

A partir de estas experiencias, la arquitectura de Le Corbusier emprende un camino liberador y “erótico”, referido a las cualidades plásticas de los objetos, en tanto que el urbanismo, como instrumento *técnico* de ordenación de las problemáticas territoriales, se va debilitando.

La arquitectura, así, va a la búsqueda de nuevas fronteras lingüísticas, con la intención de legitimar las propias potencialidades semánticas, desafiando los límites de sus lenguajes convencionales.

El urbanismo, libre de toda veleidad catártica, deviene norma, casi burocracia; se difumina de este modo la credibilidad de la “utopía” progresista que caracterizaba las primeras propuestas y aquellas en que la asonancia entre objeto y plan, como medio para una síntesis profética, delineaba el proyecto de salvación de un arquitecto reformador.



Bibliografía

- AA.VV., *Le Corbusier. Enciclopedia*, Electa, Milán, 1988.
- AA.VV., *Le Corbusier. The Art of Architecture*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 2007.
- Benton, T., *The Villas of Le Corbusier 1920-1930*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1987.
- Cohen, J.L., *Le Corbusier: an atlas of modern landscapes*, Museum of Modern Art, New York, 2013.
- Cohen, J.L.; Ahrenberg, S. (ed.), *Le Corbusier's Secret Laboratory. From Painting to Architecture*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2013.
- Etlin, R.A., *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: the Romantic Legacy*, Manchester University Press, 1994.
- Richards, S., *Le Corbusier and the Concept of Self*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2003.
- Rowe, C., *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, G. Gili, Barcelona 1978, 1980.
- Von Moos, S., *Le Corbusier*, Lumen, Barcelona, 1977.
- Walden, R. (ed.), *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1977.

Le Corbusier, OÙ EN EST L'ARCHITECTURE?, 1927

En: "¿Dónde está la arquitectura?". *Dos casas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Edición y prólogo de Juan José Lahuerta; traducción del francés a cargo de Itziar González. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 1997, p. 15-23.

Para situar el actual conflicto en la evolución de la arquitectura, bueno será plantearse entre qué personajes influyentes se alzan las divergencias.

No se halla precisamente en esa clase de *amateurs* iluminados cuyo interés por las cosas del arte se despertó hacia 1900 con el *Modern Styl*, el concepto del cual se formó según las teorías de Ruskin. Sus efusiones proceden de una mística en la que la naturaleza es diosa. Y esta naturaleza es un conjunto de espectáculos nimios pero encantadores, a lo San Francisco de Asís: pajarillos, hojitas, pequeñas nubes, etc. Reconozcamos ahí una poética que otorga a ciertos objetos (cuya forma característica adquiere carácter de símbolo y por tanto es reconocible universalmente) un sentimiento preciso, ya que ha podido ser experimentado por todo el mundo.

Este movimiento de 1900 fue realmente elocuente; fue sólido y muy activo, puesto que aportaba una poética: codificaba medios eficaces (medios descriptivos) aptos para provocar una emoción poética (retorno a la naturaleza).

Pero no nos interesa, porque la arquitectura no pudo basarse en eso. Los arquitectos que se han obstinado en ello y que al mismo tiempo pretenden trabajar en este hoy violento se hallan desamparados: las flores, los pájaros, las nubes, no pueden fundamentar una arquitectura. Estos arquitectos *sin hueso*, hinchados, llenos de artificios, han hecho la Exposición de París de 1925; la exposición de las *Artes Decorativas*. Su título ya denun-



ciaba su espíritu; y aunque se enunció en el año 1925, no era más que el tañido fúnebre de un período caduco.

Pues estamos en 1925.

Y surgían otros debates.

Otros debates entre otras gentes.

Las generaciones pre-maquinistas se consagraban a encantadores “juegos florales” mientras la modernidad desarrollaba sus consecuencias, pues la máquina había trastornado definitiva y totalmente el viejo mundo y nos obligaba a crear, para nuestro uso, para el equilibrio social y para evitar la disolución en el caos, un nuevo orden de cosas: la época maquinista se nutre de sus propios efectos, como la rompiente de una ola gigantesca. Abandonar el pasado; adaptarse; crear.

Por lo tanto, el punto de conflicto se sitúa entre los que han comprendido la inmensidad de lo que estaba ocurriendo; se sitúa en medio de las generaciones maquinistas, empeñadas en la tarea de la organización.

Esta organización de un mundo nuevo implicaba fatalmente un trabajo de análisis: escrutar las nuevas condiciones, determinar su principio, definirlo; es decir, encontrar nuevos medios no solo acordes con el nuevo ritmo, sino constituyéndolos en elementos estructurales del mismo.

Análisis implica racionalismo.

Pero sepamos subrayar hasta qué punto la lógica impecable del mundo se manifiesta clara y obligatoriamente bajo las etiquetas con las que se *historifican* los movimientos de una época: tras el *impresionismo* (período de rebeldía sentimental), el *cubismo* fue la expresión hosca y violenta de una reestructuración del sentimiento, así como de investigaciones técnicas apropiadas y también de una sentimentalidad impropia y artificial. El cubismo fue un movimiento potente cuya fuerza residía en la estructura. Pero era un cuerpo que no tenía ni un hueso: se le buscó un esqueleto duro; esfuerzo violento y breve que pronto cayó en la parodia; esfuerzo de pintores pero no de una sociedad que necesita ordenarse. Alrededor de un nombre que perdura, prosigue el esfuerzo de las artes; *cubismo*, palabra llena de ubicuidad, significa una cosa con visos de futuro; a través de las diferentes formas que le dan los profetas, se desprende una tendencia, se manifiesta una idea: *conmover*. *Conmover*. ¿Con qué? No con los pájaros y las nubes de la naturaleza exterior, sino con los pájaros y las nubes, etc. , del corazón humano: *conmover* con los medios plásticos, creando evocaciones, seres enteros, potenciales emotivos, poemas de la época moderna.

Poemas que llegan a ser tan emotivos y profundos porque han desbordado el estrecho límite de la figuración directa y se manifiestan, a través del juego de relaciones, de las proporciones, de las cantidades, ordenados, vertebrados, como organismos creados por el espíritu de los hombres, una especie de dioses fabricados por los hombres: grandes poemas, gran lirismo. Una vez más y como siempre, ahí donde hay creación el lirismo estalla. Al estallar, subyuga, sacia, da alegría, exaltación, felicidad. El hombre solo es dichoso cuando se halla ante sus *propias* creaciones.

Y esto permite discernir lo que este encuentra en el fondo mismo de nuestra condición, nuestro único motivo de alegría, de optimismo y, por consiguiente, nuestra única razón de vivir: discernir lo que creamos, comprobar nuestro libre albedrío, sentirse o crearse libre. Una manifestación primordial y fundamental de nuestra razón de ser: *sentirse (o crearse) libre*. Sin lo cual la nada nos engulliría.

Y ahí también se sitúa la arquitectura. Se sitúa en este preciso momento de hoy. Este momento preciso de hoy (1927) cuando la arquitectura preocupada por el análisis, cree ser análisis. Cuando ese análisis es, en este caso, una adaptación a las nuevas condiciones de un mundo fundamentalmente trastornado, inmensa y totalmente revolucionado por el maquinismo; cuando la arquitectura tras haber agonizado en las cornisas, los frontones, las cúpulas de cuatro siglos de eclecticismo, se ensimisma en la búsqueda de



medios auténticos, medios técnicos (nuevos materiales y cálculos), medios espirituales (revolución social y económica, organización de la producción, organización de la sociedad, de la familia, etc.).

Sumergida en la búsqueda de sus nuevos medios, la arquitectura parece un sabio entretenido en su laboratorio: da la impresión de que solo la razón le conduce y le inspira. Y henos aquí no hablando hoy de otra cosa que de racionalización, industrialización, taylorización. Henos aquí, encorvados bajo esos vocablos, intentando forjarnos el alma del empleo.

Y para *historificar* el acontecimiento, hemos abandonado ante todo las cornisas, los frontones y las cúpulas de siglos anteriores. Hemos conducido la arquitectura *hasta la casa*, hasta la vivienda dejada hasta ahora –por lo general– al cuidado de especialistas anónimos. Antaño los arquitectos se ocupaban de manifestar la arquitectura en la construcción de templos y palacios; nosotros, en cambio, hemos llevado la arquitectura hasta la casa y hemos abandonado los templos y palacios. Y habiéndola llevado a las casas de todo el mundo, nos hemos inmerso en un gran problema: el de dar a una sociedad nueva las casas adecuadas. Esto suponía en definitiva investigar *el tipo de la casa de hoy*, un tipo que fijase el contenido, la dimensión, la distribución de una célula de un hombre, ya no provinciano o nacional, sino la célula de un hombre de la época, célula equivalente en todos los países, en el mundo entero: un esfuerzo internacional. Volcados sobre el análisis, tras haber abandonado las cornisas, los frontones, las cúpulas y los tres órdenes de la arquitectura, hemos acuñado la fórmula “la maison est une machine à habiter”. Y la expresión fue tan acertada que fue adoptada en todas partes.

Machine à habiter. Suponía ponerlo todo en tela de juicio, volver al punto cero, volver a partir de cero.

Nuevos medios técnicos, nuevo tratamiento de la casa. Henos aquí profundamente absorbidos en esa tarea de mecánico; el arquitecto se vuelve ingeniero.

Y desde ahora, 1927, al haberse proclamado que la casa es una máquina de habitar, se ha malinterpretado esta verdad esencial. Si solo se trata de darle un estuche al caparazón animal del hombre, entonces se entierra a la arquitectura tanto como se le arranca al hombre su corazón y su cerebro. Baños, w.c., calefacción central, ventilación, iluminación, son el alimento indispensable de la bestia: ¡Los hombres están agazapados en sus guaridas y están satisfechos! ¡No! ¡Ni hablar! Una vez reducidas la miseria y la muerte, el sentimiento aflora de nuevo: el hombre dice: “Pretendo saber cómo concibe usted mi máquina de habitar. ¿Ha pensado usted en todo? Habitar: entro en mi casa, como, duermo. De acuerdo. *Pero también pienso*. Quiero algo que no sirva para nada, simplemente que me guste, que me regocije. Yo no como y duermo únicamente: leo buenos libros, escucho música, voy al *music hall*, al cine, a la Costa Azul. ¿Qué voy yo a hacer allí sino deleitarme? Deleitarme, es decir, escoger libremente relaciones de cosas diversas que halagan mi iniciativa personal y me dan la certidumbre de mi libre arbitrio y me certifican que soy un hombre libre. Yo pretendo gozar. Lo que usted considera inútil me es útil, me es indispensable, si no estaría ante el abismo y me suicidaría”.

La evolución de los tiempos modernos nos ha llevado a introducir la arquitectura en la casa. Se trata de una revolución considerable; se trata de esa apreciación *individual* de las cosas a través de las cuales el hombre pretende encontrarse en su casa, en aquello que le afecta personalmente, en aquello que él percibe cuando ya no está sometido a un trabajo impuesto, en aquello que le puede gustar por sus propias facultades espirituales, manifestando así sus preferencias, sus gustos, su concepto y la libre invención de su ingenio.



1927. El punto de conflicto actual de la arquitectura está aquí: la gran masa de aquellos que han admitido la máquina de habitar pretende quedarse aquí en la definición de la arquitectura. Como mínimo, dicen ellos, de momento nuestras necesidades se acaban aquí. Los pobres de espíritu, los aprendices de académico y los que sueñan con serlo, completan su pensamiento con esto: “Y la arquitectura, el arte, se reservarán para los mausoleos y edificios públicos”.

Resumo mi pensamiento en las siguientes observaciones (y lo que voy a decir no es más que el eterno estado de la cuestión desde que el hombre es hombre): el arte es inseparable de la acción humana. No hay un solo gesto que no esté cargado en grado diverso de un potencial artístico. Ya que el arte no es otra cosa que un manifiesto individual de libertad, de opción personal; a través de ello, el hombre se siente existir. No se puede disociar una necesidad espiritual tan vital, motriz, de la acción humana. Es pueril pretender formular un sistema que no tuviera en cuenta tal dimensión universal del corazón; formular un sistema que no estuviera fundado equilibradamente sobre las constantes eternas del alma humana.

Nótese que los que formulan un racionalismo exagerado son justamente los menos racionales, unos individuos mal dirigidos por una razón inestable, o pueblos todavía locamente sentimentales por falta de equilibrio. La “machine à habiter” se ha convertido en catapulta con la que actúan, por ejemplo, los esclavos y los germanos. Me he oído decir infinidad de veces desde hace dos años: “Cuidado, usted es un lírico, usted está delirando”. Y sin embargo fue el espíritu racional el que me condujo a ciertas aportaciones de las que puede enorgullecerse la máquina de habitar:

- El tejado-terrace-jardín (búsqueda de técnica pura);
- La casa sobre pilotis (búsqueda de técnica pura);
- La ventana corrida (búsqueda de técnica pura);
- La supresión de la cornisa (búsqueda de técnica pura);
- La planta libre (búsqueda de técnica libre);
- La fachada libre (búsqueda de técnica libre).

Yo he respondido:

“Sí, yo pretendo hacer poemas, ya que quedarme más acá no me interesa. Pero yo no admito más poema que el que se forma con ‘palabras en libertad’; deseo un poema *hecho de palabras sólidas con un sentido definido y agrupadas en una sintaxis clara*”.

La *machine à habiter* está en la línea misma de la arquitectura. Aporta una solución inevitable al nuevo equilibrio de una sociedad maquinista. Pero un equilibrio social no existe verdaderamente más que por la instigación de un credo, por la manifestación de un lirismo.

Negar el credo, suprimir el lirismo, es de entrada humanamente imposible; y si no lo fuera, supondría privar al trabajo de su razón misma: servir. Servir a la bestia, y al corazón, y al espíritu. La “machine à habiter” no funcionaría si no nos diera el alimento espiritual.

¿Dónde está la arquitectura?

Más allá de la máquina.



Le Corbusier, PRÉCISIONS SUR UN ÉTAT PRÉSENT DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME, 1930

En: *Precisiones, respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Traducción a cargo de Johanna Givanel Pascual, Editorial Apóstrofe, Barcelona, 1999, p. 198-203.

Voy a hablarles del *Plan Voisin de París*, proyecto de creación de una ciudad de negocios en el mismo corazón de la ciudad.

“¿Pretende, pues, tocar París, destruir, reconstruir, devastar los tesoros del pasado, imponer a la ciudad sublime una silueta nueva?”

Absorbemos el obstáculo de esta protesta irreflexiva y académica. Me dirijo a los académicos y les hago esta pregunta: “¿Qué es París? ¿Dónde está la belleza de París? ¿Qué es el espíritu de París?”

Dibujo la ciudad medieval, Nuestra Señora en la Cité rodeada de agua y esos puentes cargados de casas, esos grandes caminos que salen de las puertas y conducen a las provincias; y esas abadías que marcan la primera etapa: Saint-Germain-des-Prés, Saint-Antoine, etc.

Expreso ahora un acontecimiento orgulloso: la construcción de la columnata del Louvre por el Rey-Sol. ¡Qué soberbia, qué desprecio de lo que es, qué ruptura de armonía, qué insolente sacrilegio! ¡Frente a los dientes en sierra de las casas con remate triangular, frente al bosque de callejas, del tormento de la ciudad medieval apabullada sobre ella misma, el magnífico artificio intelectual del Gran Siglo!

¡El Rey continúa! Vean aquí los Inválidos y una cúpula en el país de las flechas góticas: indiferencia a las tradiciones nacionales, violación del lugar, ¡golpe de Estado!

El rostro de París se ha llenado de trazos precisos, verdadera canción de piedras. Soufflot ha plantado el Panteón en la cumbre de Santa Genoveva, ¡otra cúpula! Los poetas aclaman la armonía radiante y decente de las piedras de Francia. ¡Buum!... Aquí tenemos a Eiffel. ¡Patatrás! ¡Aquí está la Torre! ¡Es París! ¡Esto es París! La *Tour* es querida por los parisienses; está más allá de las más lejanas fronteras, clavada en el corazón de aquellos que sueñan con París.

La otra colina también está coronada: el *Sacré-Coeur*. Se ve el Arco de la Estrella, Nôtre-Dame. La *Tour Eiffel* se ha convertido, para el mundo, en el signo de París. Escribo: “¡Esto es París!”.

Entonces dibujo este acontecimiento contemporáneo: la Ciudad de Negocios de París. Inmensa y magnífica; radiante y ¡en orden! Seguro de la historia de la Ciudad, seguro de su poder vital, de su sentido de la conveniencia, de su espíritu vivo y eternamente creador—hasta de su rápido y tradicional espíritu revolucionario— seguro de la cronología, seguro de la fe que tengo en la presente época, seguro de las realidades ardientes del inminente mañana, digo fríamente, con convicción y decisión: “¡Esto es París!”. Siento que el mundo entero tiene sus ojos sobre París, espera de París el gesto que ordene, que cree y eleve, dentro del orden, el hecho arquitectónico que iluminará todas las demás ciudades. Creo en París. Tengo esperanza en París. Suplico a París que haga hoy, de nuevo, ese gesto de su historia:

¡continuar!

El academicismo grita: ¡No!

Un califa sabio de *Las Mil y una noches* reuniría a los académicos, a los fanáticos, entre los protectores del viejo París, a las almas sensibles, temblorosas al oír el ruido del pico del demolidor y, finalmente, a los conservadores de viejos hierros forjados:



“¿Habéis ido a la ciudad –preguntaría el califa– allá donde se habla de destruir y de reconstruir, allá, al centro de París? ¿No? Pues bien, id a la ciudad donde se habla de destruir y de volver a construir. Haréis el recuento de los viejos hierros forjados. Si la cuenta no sale, os cortaré la cabeza. Ya que si la cuenta no sale, os consideraré como enemigos de la vida, de la ciudad y del país. Si no salen las cuentas, os condenaré como *falsos testigos*, como necróforos que apagan, en los artículos de una prensa crédula o peligrosamente despreocupada, toda chispa, ¡la chispa que ha de iluminar sobre la ciudad la luz de hoy!”.

Todas las grandes ciudades del mundo están pasando el momento de la gran crisis. La hora pasa. Dejar pasar la hora ¡puede ser trágico para París!

¿Queremos probar de ver cómo un estado *que quiere*, puede ganar centenares de millones, a decir verdad, cómo puede *hacer centenares de millones*? ¿Y cómo, habiendo hecho centenares de millones por una empresa de urbanización, empleará estos en completar los trabajos que procurarán al país sus indispensables medios de trabajo?

La exposición que yo voy a hacerles tiene algo de prestigioso y de milagroso; se diría que es prestidigitación y, sin embargo, no lo es.

¿Se encuentra milagroso que una actividad devoradora se desarrolle alrededor de la mina de diamantes o del yacimiento de petróleo que *se acaba de descubrir*? Aún más concretamente, ¿se encuentra milagroso, de locura o insensato, inadmisibles y completamente irreal *que un día se descubra una mina de diamantes o un yacimiento de petróleo*?

Voy a demostrarles que la época maquinista, que ha provocado el nacimiento de las “grandes ciudades” y la congestión en el centro de las grandes ciudades, ha creado, también, una mina de diamantes en el centro de las ciudades. Y que existe un método –una concepción financiera– eficaz e infalible, que fabrica este diamante con un simple decreto de Estado: ¡un papel revestido de una firma! Yo no estoy loco, hablo cuerdamente y lo demostraré.

La idea lanzada en 1925 en *Urbanisme* afectó, o no afectó, a esa élite indeterminada que lee la colección de *L'Esprit Nouveau*. Pero en 1927, afectaba a capitanes de industria y a economistas tales como los señores Ernest Mercier y Lucien Romier, presidente y director del *Redressement français*. El mariscal Lyautey, que ha penetrado hasta el fondo de los problemas del urbanismo en su gestión en Marruecos, elogiaba esas proposiciones. Después, en 1929, el señor Daniel Serruys, director honorario de las relaciones comerciales en la SDN, economista positivo en plena acción de la confusión presente, apoyaba estas proposiciones. El señor Loucheur (que conoce la “construcción”), interesado desde hace tiempo por las investigaciones que nos ocupan, me hacía preguntar: “¿De dónde sacará usted el dinero?”. Él no había leído la descripción de la “máquina de finanzas”; nuestros planes le parecían poco realizables.

Cito estos nombres para demostrarles que no vivimos en el país de Utopía, sino que estamos en lo vivo de este gran problema contemporáneo.

Enuncio las bases; insisto respecto a estas bases; son fundamentales; se oponen a todas las proposiciones actualmente presentes. Es aquí la articulación que proyecta la una contra las otras una concepción moderna y unos usos, tradiciones y costumbres. En primer lugar, esto: *El urbanismo no es el embellecimiento: es el equipo; el urbanismo no es jardinería: es el utillaje*.

Después, haciendo estado de las técnicas modernas, unos medios nuevos de construir, que son el gran acontecimiento moderno, que son el arma de salvación, que son la puerta súbitamente abierta hacia el mañana, digo con fuerza:



Urbanizar no es gastar dinero,

- es ganar
- es hacer

o, de otra manera:

Urbanizar no es despremiar, no es desvalorizar

- es valorizar

Me explico:

Mientras el estado de las técnicas no introducía ninguna modificación en las posibilidades constructivas, en el rendimiento de las construcciones, el urbanismo solo era suntuario (Luis XIV).

Cuando el estado de las técnicas ofrecía un rendimiento igual en cantidad, pero de mejor calidad, el urbanismo era práctico, suntuario y beneficioso (Hausmann, construcciones de piedra, igual número de pisos que anteriormente).

Pero desde el momento en que las técnicas permiten construir, en lugar de inmuebles de veinte metros de altura (límite prudente de las habitaciones construidas en madera o en piedra), *unos inmuebles de 200 a 250 metros de altura* (de fácil realización por el acero o el cemento armado), *el problema cambia de color. La situación se transforma; el problema es completamente nuevo; es positivo y no negativo. Es constructivo. Conduce a unas operaciones de valorización del suelo de las ciudades.*

Por consiguiente, *el urbanismo valoriza.*

Todo está ahí.

Existe una hora en que los elementos están presentes, en que la operación se propone.

Esta hora es presente. Es el desenlace del meandro; es la solución de hoy para nuestro caos inextricable.



Los postulados modernos en los primeros CIAM

Palabras clave: CIAM, economía, Ciudad Funcional, *Existenzminimum*, parcelación racional, *zoning*, *Ville Radieuse*, Carta de Atenas.

El papel principal en la difusión de los postulados de la modernidad internacional estará protagonizado por los CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne); de manera señalada, dada una supuesta "coherencia" de intentos, por los primeros cuatro encuentros, que se desarrollaron en La Sarraz (1928), Frankfurt (1929) –sobre el tema del alojamiento–, Bruselas (1930) –sobre el tema del barrio–, y a bordo del "Patris II", en viaje de Marsella a Atenas (1933) –sobre las cuestiones fundamentales de la "ciudad funcional".

El primer congreso, en el que destacarán las ausencias de personalidades centrales como Walter Gropius y Ludwig Mies van der Rohe, evidencia el predominio teórico de Le Corbusier, que logró imponer un esquema de elaboración de las cuestiones principales, empleado después en la "declaración" final: se precisa la urgencia insoslayable de la relación que la nueva arquitectura debe sostener con la economía (estandarización y racionalización de la producción industrial), con la planificación (a extender sobre el territorio regional), con la opinión pública y, en definitiva, con el estado (como tentativa de obtener el "patrocinio" de la iniciativa proyectual por parte de los organismo políticos competentes).

El segundo congreso, cuya dirección se confía a Ernst May, se desarrolla en Frankfurt sobre el tema "La vivienda para el mínimo nivel de vida", privilegiando las cuestiones distributivas y dimensionales de la residencia, y marginando provisionalmente los aspectos más propiamente estéticos. El congreso llega a definir un estándar mínimo aceptable de vivienda de 40-42 metros cuadrados con 4-5 camas, en el respeto de determinados requisitos "científicos" (*Existenzminimum*).

En el tercer encuentro, esta vez en Bruselas ("Métodos constructivos racionales. Casas bajas, medias y altas"), la investigación se desplaza de la casa al barrio entero, analizando diversos tipos edificatorios (casas en hilera, casas en bloque, casas con galerías) y afrontando el tema de una controlada y adecuada parcelación racional. El empuje a la discusión será ahora dado por Walter Gropius con su propuesta de una edificación de bloques en altura, que deben controlarse *racionalmente* en los volúmenes, en su orientación y en la relación equilibrada con las zonas verdes.

Estas tesis hallan, sin embargo, la oposición tanto de Karel Teige (quien toma partido por la distribución de las viviendas existentes, más que por la construcción de nuevos edificios), como de Le Corbusier, que estigmatiza cualquier hipótesis de descongestión de los núcleos urbanos (necesariamente deudor de las hipótesis desurbanistas de la "ciudad-jardín"), defendiendo, en cambio, un aumento de densidad de los centros habitados. Consideraciones que confluirán luego en la presentación de su proyecto de ciudad ideal: la *Ville Radieuse*.

Dada la imposibilidad de celebrarlo en Moscú, el cuarto congreso tendrá lugar a bordo del "Patris II", durante una travesía en el mar Mediterráneo. La ausencia



de Walter Gropius dejará en manos de Le Corbusier los hilos de la discusión, en la que, de todas maneras, las acostumbradas disertaciones sobre la funcionalidad serán edulcoradas por la referencia a la necesaria *armonía* del lenguaje arquitectónico, acepción introducida a partir de una mayor atención a los potenciales influjos de la civilización mediterránea en la configuración de la modernidad.

En esta ocasión será Cornelius van Eesteren quien fijará las cuatro funciones primarias de la planificación urbana (habitar, trabajar, distraerse, circular), asimiladas como paradigmas elementales de la ciudad funcional.

Los puntos aprobados en la Carta de Atenas tendrán de todos modos, como trasfondo referencial, el diseño de ciudad ideal ensalzado por Le Corbusier: una ciudad que se organiza para satisfacer adecuadamente las nuevas instancias funcionales, defenestrando categóricamente cualquier relación con los centros históricos existentes, en un irrefrenable ímpetu refundacional.

A partir de este último encuentro se asistirá, en el panorama internacional, a la voluntad de codificación de un llamado *movimiento moderno*, propuesto como unívoca panacea frente a los males de la ciudad contemporánea.

Bibliografía

AA.VV., *L'habitation minimum* (1929), Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, Zúrich, 1933 (trad. cast.: ed. facsímil, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1997).

Aymonino, C., *La vivienda racional: ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*, G. Gili, Barcelona, 1973.

Benton, T., *El Estilo Internacional*, ADIR ed., Madrid, 1981.

Di Biagi, P. (ed.), *La Carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina Edizioni, Roma, 1998.

Hitchcock, H.R.; Johnson, Ph., *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*, Colección de Arquitectura, Murcia, 1984.

Mumford, E., *The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge - Londres, 2000.

Pollini, G., "La città funzionale. Il IV Congresso internazionale di Architettura moderna", extracto de la revista *Urbanistica*, Turín, 1934.

Sert, J.LL., *Podem sobreviure les nostres ciutats? Un abc dels problemes urbans, anàlisi i solucions: treball basat en les propostes formulades pel CIAM*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983.

Steinman, M., *CIAM: Dokumente 1928-1939*, Birkhäuser, Basel, 1979.

Ungers, O.M.; Ungers L., *CIAM 1 -CIAM 2 -CIAM 3 -CIAM 4*, Documents of Modern Architecture, Kraus reprint, Nendeln, 1979.



Sigfried Giedion, BEFREITES WOHNEN, 1929

En: "Habitat liberado". *Escritos escogidos*. Selección e introducción de Josep M. Rovira. Traducción de Jordi Siguan, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 1997, p. 67-83.

Necesidades

Queremos que nos liberen:

de la casa de valor eterno y sus consecuencias
de la casa de alquiler elevado
de la casa con gruesas paredes y sus consecuencias
de la casa como monumento
de la casa, cuyo mantenimiento nos esclaviza
de la casa, que devora las fuerzas de la mujer.

Para ello necesitamos:

la casa barata
la casa abierta
la casa que nos facilita la vida.

¿Belleza?

Bella es una casa que responde a nuestra manera de entender la vida; esto exige: luz, aire, movimiento, abertura.

Bella es una casa que se apoya ágilmente y que se puede adaptar a todas las condiciones del terreno.

Bella es una casa que permite vivir en contacto con el cielo y las copas de los árboles.

Bella es una casa que en vez de sombras (ventanas con parteluces) tiene luz (paredes acristaladas).

Bella es una casa cuyos espacios no despiertan la sensación de estar encerrados.

Bella es una casa cuyo atractivo se debe a la cooperación de funciones bien satisfechas.

El hombre

En el centro del desarrollo arquitectónico se encuentra ahora, sin duda alguna, el *vivir*; y más en concreto: la vivienda para cualquiera, la vivienda masiva. Ni a la fábrica, ni al edificio monumental se le concede ahora igual importancia. Esto quiere decir: desde hace mucho tiempo nos volvemos a ocupar del hombre.

No se trata del hombre con la alfombra fabricada a medida. Se trata del hombre que crece en todas partes, el hombre con el subconsciente trastornado, atenuado, expuesto a corrientes incontroladas que lo confunden sin que pueda dominarlas.

Se trata del hombre actual, que no se aparta y, en cambio, se mantiene en medio del bullicio. No echa la culpa a este cuando las cosas van mal, sino a la manipulación deficiente de la masa.

Por ello buscamos, con mayor intensidad que las generaciones anteriores, un cuerpo distendido y un equilibrio entre cuerpo y espíritu. No juzgamos cuál de los dos merece preferencia. Necesitamos ambos. Acción recíproca.

Apenas conocemos la manera correcta de tratar nuestro cuerpo y nuestro espíritu. Pero al menos sabemos que es así y esto nos da el impulso, cualesquiera que sean los peligros que conlleva, para tantear los límites de nuestras posibilidades y es más: el valor del experimento en todos los campos. Al mismo tiempo surge un sentimiento de responsabilidad y la conciencia de que nos encontramos al inicio de un amplio desarrollo.



Reconocemos que precisamente la vida cotidiana (industria, economía) ha creado inconscientemente elementos, en gran parte desconocidos, que están arraigados en nuestro sentimiento con mayor fuerza que la "línea más bella". Nuestra tarea consiste en aprehender estos elementos y aprender a manejarlos.

Ha sido una fatalidad que en el siglo XIX se dieran pasos en todas partes que valorasen las manifestaciones vitales de manera aislada: arte, técnica, vida privada y vida pública.

Nosotros rompemos con la imposible dualidad que pretende separar la vida productiva (oficina, fábrica, circulación) de la vida privada y con ello las desvaloriza; encauzando la vida privada en una dulzura que llega a la mentira (cultura doméstica del siglo XIX en la época de la industrialización) pero abandonando la vida productiva al desconsuelo (condiciones laborales en el siglo XIX).

Modo de vida, casa y producción provienen de la misma fuente: ¡el hombre! En todas partes trabaja el mismo hombre. En todas partes exigimos *medios de formalización idénticos*. No nos olvidemos: las figuras disgregadoras del siglo pasado aún existen (academias, leyes estéticas de la construcción, etc.) pero estamos en camino de superarlas.

A pesar de encontrarnos en un estadio inicial, nuestros conocimientos nos permiten constatar, por primera vez desde hace mucho tiempo, que las *posibilidades que contiene la realidad están en consonancia con nuestros deseos internos*. Solo hay que desarrollarlas y perfeccionarlas.

La vivienda mínima

La tarea más importante de la arquitectura actual, la vivienda para la gente con menores ingresos, no se ha solucionado hasta ahora.

No está solucionada desde el punto de vista material: entre el coste de ejecución de una vivienda y los ingresos mínimos hay una distancia insalvable.

Esto es completamente comprensible. Los métodos artesanales de construcción, que aún siguen aplicándose, se encuentran al límite de sus posibilidades de evolución, a pesar de su perfeccionamiento. Están en contradicción con los métodos industriales de fabricación de los restantes artículos de uso. Necesariamente han de ser caros.

Sin embargo los métodos industriales de construcción, que son desarrollables, se encuentran —en parte, debido a una obstaculización artificial— casi en la niñez. Quizás se puedan comparar con el estadio de la industria del hierro hacia 1850. También entonces podía competir un elemento de hierro forjado a mano con uno elaborado a máquina. Pero no por mucho tiempo.

De igual manera compiten ahora en igualdad de condiciones, en la construcción de viviendas, la refinada construcción con ladrillo y los métodos industriales de ejecución. Sin embargo, no hay que olvidar: aquí se enfrenta el inicio con el final de una capacidad de rendimiento.

Mediante subvenciones, con las que se ocultan ahora las carencias de la construcción, nunca se podrá solucionar el problema de la vivienda mínima. Solo son indicios de que la construcción artesanal tradicional está en las últimas y que no puede dar respuesta a los problemas que plantea la vida actual.

A una industrialización eficaz está estrechamente unida la exigencia de solares más amplios, que permitan aplicar procedimientos industriales. Con otras palabras: reforma del suelo, unificación del suelo importante para la vida en el sector público; profunda planificación del suelo. Pero hay otro aspecto de la vivienda mínima que tampoco está resuelto: como tarea arquitectónica.

¿Qué aspecto ha de tener esta casa?

En primer lugar ha de estar en relación con los ingresos. Pero esto no aclara mucho sobre su organización. Hace tiempo que representantes de las generaciones anteriores se han interesado por el problema y han intentado una solución reduciendo cada vez más



el tipo de casa burguesa, manteniendo los métodos artesanales de producción. Consecuencias: las habitaciones alcanzaron dimensiones que ya no pueden calificarse como habitables; en cambio existía todo aquello inherente a la vida burguesa: antesalas, cajas de escalera separadas, pasillos. La vivienda mínima no se creará reduciendo y repitiendo todos los detalles de una villa y construyéndolos peor.

La vivienda mínima ha de convertirse simultáneamente en una nueva forma de vivir. Precisamente la limitación de medios y del espacio disponible serán factores impulsores. La vivienda mínima ha de ofrecer, a un precio inferior, mayor confort que la actual casa burguesa. Esto quiere decir que ha de estar mejor organizada y tener con ello un valor de habitabilidad mayor. De todas maneras, los restos representativos tendrán que eliminarse a fondo.

Ingeniero y arquitecto han de crear conjuntamente la organización de la vivienda, la disposición de las posibilidades de dormir y la variabilidad de las posibilidades de habitabilidad sobre la misma planta. Se extiende el deseo de una gran sala de estar. Cada vez aumenta el tamaño de sus superficies acristaladas y –también en las viviendas de alquiler– la relación con la vegetación.

Toda la investigación, todos los programas tienen que plantearse como directriz superior la siguiente cuestión: ¿qué necesita el hombre?

¿Será la vivienda mínima una casa en hilera o estará en grandes edificios de vivienda?

Tampoco estas preguntas están decididas ahora. Según el modelo de las ciudades jardín inglesas se sueña con existencias idílicas sobre suelo propio. Pero también esto conduce fácilmente a incomodidades (mantenimiento más difícil de las casas de varias plantas) y bajo determinadas circunstancias –a la pequeña burguesía.

Pero las nuevas posibilidades que ofrecen las estructuras de entramado o las estructuras mixtas para la casa de alquiler solo se han empezado a investigar en los últimos años. Aquí nos encontramos completamente al principio. Pero nos parece que los grandes complejos residenciales tienen mayor futuro que las casas en hilera o las viviendas unifamiliares, pues en ellos seguramente se podrá conseguir, al mismo precio, un mayor valor de habitabilidad. Este es el aspecto decisivo. Las *Mietkasernen* del siglo XIX, con sus patios traseros, son una consecuencia de la especulación del suelo, de las condiciones defectuosas de la circulación hacia y desde el lugar de trabajo, así como de la falta de un claro programa de construcción. El programa constructivo no estaba claro, pues la pregunta: ¿qué necesita el hombre? solo se trataba de manera superficial y en ningún caso se tomaba como directriz.

En casi todos los países existen en la actualidad leyes que reducen o eliminan por completo la miseria de las casas construidas en los patios interiores, sin embargo, sin ir más lejos, mientras se prescribe esquemáticamente el número de plantas para un determinado barrio, sin hacer depender todo el planteamiento del grado de asoleo alcanzado, se seguirá apegado a las fachadas decoradas y las manzanas cerradas.

Por lo que nosotros sabemos, ha sido Agustín Ray, en el Congreso Internacional de Tuberculosis celebrado en Washington en 1908, quien ha observado que la base del urbanismo ha de ser la orientación del sol y que se ha de prestar especial atención a que cada vivienda reciba directamente rayos solares.

Sobre la radiación solar se llegó a la conclusión de que lo mejor era la construcción en hilera. Estas hileras paralelas de viviendas se disponen según la mejor orientación solar. Están situadas en zonas verdes. La circulación se hace pasar por los estrechos testeros, donde no molesta a nadie, ni nadie le molesta. “Respecto a la antigua edificación en manzanas cerradas, la construcción en hileras tiene la ventaja que la óptima situación solar puede aprovecharse por igual en todas las casas, que la ventilación de las hileras no queda perjudicada por bloques transversales y que se eliminan las viviendas de esquina de difícil ventilación transversal”.

Gropius es consecuente cuando a continuación exige que las nuevas leyes no se basen en la altura de los edificios, sino en la densidad de edificación. De esta manera llega a hi-



leras de viviendas de 10 plantas de altura, que con la misma densidad edificatoria pueden tener una separación entre ellas ocho veces mayor que en el caso de hileras de dos plantas de altura. Con estos volúmenes construidos se conseguiría una nueva libertad y una mayor ventilación y se han de investigar las consecuencias psíquicas y económicas que conllevaría esta forma de vivienda. Con esto nos declaramos partidarios de emprender el camino positivo del experimento. En este caso solo la experiencia alcanzada a través de hechos, y no las reflexiones, pueden aportar decisiones.

Forzosamente, el país que primero encuentre una verdadera solución para la vivienda mínima también demostrará tener el mayor nivel de construcción, ya que sin aprovechar todas las posibilidades que ahora empiezan a asomar, es impensable una solución satisfactoria. En ningún otro tema se unen de manera tan inevitable las necesidades humanas, sociales, económicas y técnicas. La solución de este problema, que no han sabido resolver la visión antigua, ni los viejos métodos, no solo fructificará toda la construcción, sino que alcanzará más allá: al hombre. Acción recíproca.

Este pequeño texto habrá cumplido su cometido si ha contribuido un poco a derribar el prejuicio de que "la casa tiene un valor eterno".

Si no eliminamos este prejuicio, nos quedaremos atascados en la arquitectura de bambalinas, independientemente de que tenga una apariencia "moderna" o cualquier otra. Si la transformación que está teniendo lugar en la construcción, en la construcción de viviendas, fuera meramente una cuestión formal, seguramente se hubiera impuesto y liquidado con gran rapidez. Pero exige injerencias en la economía y en todo el hombre —no solo en sus restos estéticos. En la construcción actual, aunque sea con un alcance menor, tiene lugar aquella transformación que hace unos cien años cambió totalmente la economía y la técnica.

Walter Gropius, FLACH-, MITTEL-, ODER HOCHBAU?, 1930

En: "¿Construcción baja, media, alta?". *La vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. Carlo Aymonino (ed.), traducción a cargo de J.F. Chico, J.M. Marco, J.C. Theilacker, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1973, p. 225-232.

Utilización del suelo

Afronto ahora el problema de la utilización del suelo, y para hacerlo me referiré a las condiciones alemanas. ¿En qué situación se encuentran?

Todas las ordenanzas edificatorias han superado a las precedentes en la tentativa de mejorar las condiciones higiénicas necesarias para los habitantes de las zonas densamente pobladas, pero aun las más recientes ordenanzas llevan estampado el sello de la lucha entre especulación y poderes públicos, en lugar de una idea central inspirada en criterios sociales que, basándose en los requerimientos biológicos, pueda controlar los intereses privados según un plan preciso. La actual legislación urbanística tampoco ofrece la posibilidad "de acercar la naturaleza a la vivienda" para aquellos que viven en edificios altos de barrios urbanos. Con la legislación unitaria de la posguerra han sido eliminadas las horribles "casas interiores" del 1871-1873.

En su lugar apareció el bloque de viviendas que hoy es común. Pero este tipo de edificio presenta la gran desventaja de una iluminación y una ventilación insuficientes, porque el patio circundado de edificación por todos sus lados sitúa a una gran parte de las viviendas en posición defectuosa, con habitaciones orientadas al norte, con soluciones imperfectas para las esquinas y con absoluta falta de sol para las habitaciones adyacentes a los ángulos, es decir, descuida las más importantes exigencias higiénicas. Esta legisla-



ción debe ser revisada, sobre todo la ley de zonificación. El punto primordial de esta modificación deberá seguir el criterio de agrupación de bloques en hileras paralelas, que en los últimos tiempos está adquiriendo siempre mayor valor respecto a los viejos bloques. Los edificios en hilera presentan las ventajas de que todas las habitaciones pueden tener la misma orientación, que la ventilación de las hileras no está obstaculizada por bloques transversales, y que desaparecen las habitaciones en esquinas, que solo se pueden ventilar poco y mal. Además, con una disposición en hileras paralelas, la división de las calles principales, vías residenciales y pasajes peatonales se obtiene de una forma más fácil que modificando la estructura de los bloques. Además de una mejor iluminación y de una mayor tranquilidad en los barrios residenciales, se obtendría un ahorro de costes de urbanización sin que sufriese la posibilidad de utilización. El resultado final sería, pues, más ventajoso, no solo desde el punto de vista higiénico, sino también desde el punto de vista de la economía y de la técnica de las comunicaciones.

Estas ventajas aumentarían si una nueva ley estableciese limitaciones a la densidad de población en lugar de limitar las alturas de los edificios, es decir, si regulase la relación entre superficie de vivienda respecto al volumen de la vivienda y superficie edificable. Estudios comparativos, que yo he realizado, demuestran que las condiciones económicas e higiénicas son mucho más ventajosas en muchos aspectos al aumentar el número de pisos, y que las casas altas son mejores que los comunes edificios de 3, 4 y 5 pisos, que no poseen una adecuada zona verde entre bloques ni una distancia suficiente entre ventanas. En mis comparaciones he comprobado que las dos fachadas de los bloques dispuestos en hileras recibirían por lo menos dos horas de sol el 21 de diciembre (solsticio de invierno).

Heilighenthal da una regla importante para la agrupación en hilera, según la cual *la distancia entre bloques debe ser igual a una vez y media la altura de los edificios para una orientación sur-norte, a dos veces y media para orientación este-oeste y al doble para una orientación diagonal*. Esta regla muestra que la orientación más favorable desde el punto de vista de utilización del suelo es la norte-sur. La mayor parte de plantas son idóneas para un asoleamiento de las fachadas este y oeste. Partiendo de estos principios, he realizado una comparación de los diferentes métodos de construcción, analizando edificios de 2 a 10 pisos situados en una misma zona con una orientación sur-norte. De esta manera he hallado reglas que refuerzan mis conclusiones sobre la regulación de la densidad de población:

1.º Tomando la misma superficie de terreno y el mismo ángulo de incidencia solar (30°), es decir, las mismas condiciones de asoleamiento, el número de camas crece con el aumento del número de pisos.

2.º Tomando el mismo ángulo de incidencia solar con la misma distribución del número de camas (15 m² de superficie por cada cama), disminuye la magnitud de las áreas libres entre bloques al aumentar el número de pisos.

3.º *Tomando la misma distancia entre edificios y el mismo número de camas, el ángulo de incidencia solar disminuye con el aumento del número de pisos, es decir, el asoleamiento de las fachadas es más favorable.*

En el edificio de diez plantas, con igual utilización del terreno e igual superficie habitable o igual número de camas, la distancia entre los bloques paralelos aumenta en algo menos del doble de la distancia necesaria según la regla de base, y *sin ninguna ventaja económica*. Por eso es absurdo que la legislación vigente imponga limitaciones a las alturas y a la cantidad de superficie habitable o al volumen de los edificios, y prive a la comunidad de estas evidentes ventajas económicas e higiénicas. ¡En las casas de 10 y 12 pisos, los que habitan en la planta baja también pueden ver el cielo! En lugar de dar a corredores libres



de 20 m de anchura, las ventanas miran a zonas verdes arboladas de 100 m de anchura que ayudan a purificar el aire y ofrecen amplios espacios para los juegos de los niños.

Así penetra la naturaleza en la metrópoli, así la ciudad puede ofrecer nuevas atracciones a sus habitantes. Si todas las azoteas se convirtiesen en jardines –cosa por ahora rarísima–, el ciudadano reconquistaría los jardines perdidos en el terreno ocupado por el edificio. La gran ciudad debe mejorarse; necesita el estímulo de una forma de edificación desarrollada en sí misma y correspondiente a su organismo vital, que reúna las mejores condiciones de ventilación, asoleamiento y vegetación con el mínimo número de vías de comunicación y de gastos de gestión.

El edificio de viviendas de gran altura puede satisfacer estas exigencias y por ello la arquitectura debe favorecer su desarrollo.

Ventajas y desventajas del edificio de viviendas de gran altura

Existe una preocupación: ¡La falta de una relación directa entre edificación y el suelo! La seguridad de funcionamiento de los ascensores debe aumentarse de manera que hasta los niños puedan utilizarlos sin peligro, y esto es más un problema económico que técnico. La antipatía hacia los edificios de viviendas comunitarios proviene de las dificultades para vigilar a los niños. Los actuales parvularios no son todavía un buen remedio. Sin embargo, resultarían mejores si se inscribiesen en las zonas verdes entre los bloques paralelos y se mejorasen sus condiciones higiénicas. Hasta los mismos niños se resisten al continuo ir y venir, pero los mismos prejuicios se esgrimen contra la escuela y el hospital. Es necesaria la socialización de la familia urbana. A ella corresponde la forma colectiva del edificio con servicios domésticos organizados por medio de instalaciones centralizadas comunes. La exigencia de aislamiento, propia del individuo, que es usada como argumento en contra del edificio comunitario no debe ser sobrevalorada, ya que sería satisfecha de la mejor manera con el cumplimiento de la condición de “una habitación, aunque pequeña, para cada hombre adulto”, en la cual pueda aislarse. También debe tenerse en cuenta la posibilidad de ayuda entre familias, que, naturalmente, es mucho más fácil en un edificio comunitario que en una vivienda unifamiliar.

Solo el gran edificio puede disminuir una parte de los fatigosos y largos trabajos domésticos por medio de las instalaciones centralizadas de gestión, que son importantísimas para la economía pública porque constituyen un ahorro de tiempo y de material. ¿Acaso no es significativo que el ama de casa de la familia obrera –actualmente sobrecargada de trabajo– no tenga que trasladar el carbón por la escalera, y que no deba calentar el agua? ¿Que el servicio centralizado realice el lavado de la ropa mejor que ella? ¿Que exista la posibilidad de construir cámaras frigoríficas eléctricas, instalaciones de acondicionamiento de aire, instalaciones de cocina centralizadas y locales comunes para club, instalaciones deportivas y guarderías, gracias a que los costes de instalación pueden distribuirse económicamente entre un gran número de familias? Y estos son costes cuyo fin más importante es transformar el tiempo ahorrado en la cosa más importante: ¡la ganancia de vida!

Yo creo que queda aclarada la idea del edificio comunitario de viviendas y que queda demostrada su necesidad para la ciudad moderna. Pero a las costumbres no solo se les puede contraponer motivos racionales, porque el consenso intelectual no es suficiente. Solo la práctica puede vencer a la mentalidad existente y los congresistas deben luchar en sus respectivos países para que se inicie la construcción de edificios comunitarios de viviendas.

Los primeros edificios deberían construirse para las familias jóvenes mejor retribuidas que tienen el deseo de probar esta nueva forma de vida y de ayudar a su desarrollo.



En la práctica se impondrá necesariamente la convicción de que solo el gran edificio es capaz de asegurar a la gran masa el mejor servicio desde el punto de vista doméstico, higiénico y de las técnicas de comunicación.

Resumo una vez más: para el ciudadano, en el momento de la elección del tipo de edificio, es determinante la utilidad máxima que puede alcanzar. Esto depende de sus inclinaciones, de su profesión y de su cartera.

La vivienda unifamiliar con jardín ofrece mayor tranquilidad y aislamiento, posibilidad de reposo, fácil acceso al jardín, y una fácil vigilancia de los niños. Sin embargo no es conveniente como vivienda mínima. Es más cara y exige más tiempo para su cuidado, requiere largos recorridos y hace sedentarios a sus habitantes.

La vivienda en un edificio comunitario asegura recorridos breves, instalaciones centrales que ahorran tiempo y dinero para el cuidado de la casa y para las iniciativas sociales; presenta dificultades para la vigilancia de los niños fuera del alojamiento a causa de las distancias verticales, pero es más económica como vivienda mínima y favorece la conciencia comunitaria.

El edificio comunitario de media altura presenta la desventaja de las distancias demasiado pequeñas entre bloques, del escaso asoleamiento, de superficies ajardinadas demasiado pequeñas y de espacios demasiado reducidos.

El edificio de muchos pisos está, por el contrario, mucho más ventilado, soleado y aislado, y asegura las máximas superficies ajardinadas en las cuales los niños pueden jugar y hacer ruido libremente. Además, es más ventajoso por su distribución de costos de las instalaciones centrales (higiénicas y relativas a la administración de la casa). Sus ventajas son decisivas para la salud de la ciudad.

Así pues, la construcción baja no es la panacea; su consecuencia lógica sería la disolución y la negación de la ciudad. ¡El objetivo es la descongestión y no la disolución de la ciudad! El acercamiento de los polos ciudad y campo con el empleo de medios técnicos y con la máxima expansión de las zonas verdes sobre todas las superficies disponibles, en la tierra y en las azoteas, hará que la experiencia de la naturaleza sea una vivencia diaria y no un acontecimiento dominical.

Las construcciones altas y las bajas deberán desarrollarse conjuntamente, de acuerdo con las exigencias reales. El edificio bajo, mejor con un solo piso, deberá situarse en las zonas periféricas de la ciudad con baja densidad. El edificio con altura racional de 10 o 12 pisos y con instalaciones centralizadas colectivas, demostrada su utilidad, deberá situarse sobre todo en las zonas de densidad alta. El edificio de altura media no presenta ni las ventajas de la construcción baja ni las de la alta, a la cual es inferior desde un punto de vista social, psicológico y, en parte, también económico. Su superación constituirá un progreso. En última instancia será el desarrollo ideológico y político el que dará la indicación decisiva para la elección de la forma de vida futura.



Experiencias de gestión urbana. Rotterdam: Jacobus Johannes Pieter Oud, 1918-1933; Amsterdam: Cornelius van Eesteren, 1935

Palabras clave: urbanismo, política, socialismo, *siedlungen*, CIAM, planificación territorial, economía.

En la situación holandesa, ajena a las dramáticas tensiones políticas existentes en otros países centroeuropeos, los postulados aprobados por los CIAM parecen poder aplicarse de manera mucho más lineal.

La relativa paz social, reinante en una suerte de capitalismo reformador, es apuntalada por la función de control ejercida por los poderes públicos: el Estado domina el sector de la construcción, llevando a cabo una política de incremento de los servicios públicos y difundiendo una concepción de la vivienda como derecho incuestionable.

Jacobus Johannes Pieter Oud, que con el tiempo renegará de su previa pertenencia al movimiento *De Stijl*, y en ciertos momentos se mostrará sensible al debate sobre la "Nueva Objetividad", promoverá, durante su actividad como funcionario municipal, una serie de barrios en los alrededores de Rotterdam que presentan –no obstante– escasa incidencia en el diseño del conjunto urbano, resultando fruto de una política urbana algo empírica.

En su tesis se refleja, de todos modos, una cierta ambigüedad, en la fusión de actitudes radicales con temas recuperados del pasado. En sus primeras intervenciones, de hecho, se percibe la concepción de una imagen monumental del núcleo ciudadano, la continuidad de los frentes edificados y la aparición de unas grandes manzanas en bloque que, diversamente connotadas, representan las variadas tentativas de atenuar las aseveraciones más radicales del funcionalismo internacional.

En 1935, el plan de ampliación de la ciudad de Amsterdam se asigna a Cornelius van Eesteren y muchos lo verán como el modelo ejemplar del urbanismo de los CIAM.

La expansión programada es enteramente gestionada por la administración estatal y, desde un punto de vista urbanístico, invierte principios aplicados en otras capitales. Se afirma, de hecho, la continuidad de la estructura urbana preexistente –marginando cualquier posible desarrollo celular por medio de *Siedlungen*–; se establece una direccionalidad controlada según ejes preestablecidos; se emprende una planificación de carácter regional, dando lugar a la implicación de las dinámicas urbanas en el desarrollo global de un territorio mucho más extenso.

Pero, al mismo tiempo, los nuevos bloques residenciales, distanciados entre sí mediante zonas verdes y orientados en dirección norte-sur, se contraponen a la edificación compacta de la parte histórica, en tanto que se niega el principio de la *rue-corridor*, con la separación de los diversos tipos de tráfico.

El Plan deviene pues paradigma de una correcta gestión del bien público, concretando una sintonía inédita entre los intereses privados y los colectivos.



Bibliografía

AA.VV., *Olanda 1870-1940. Città, Casa, Architettura*, Electa, Milán, 1980, 1990.

AA.VV., *Het Nieuwe Bouwen in Rotterdam (1920-1960)*, Delft University Press, Delft, 1982.

Barbieri, U., *J.J.P. Oud*, G. Gili, Barcelona, 1988.

Galindo, J., *Cornelis van Eesteren: la experiencia de Amsterdam, 1929-1958*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2003.

García Roig, J., *Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring, Martin Wagner*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2004.

Günter, R., "Balance. De Stijl and the Tradition of Dutch Urban Culture", en *Daidalos*, n. 15, Berlín, 1985.

Somer, K., *The Functional City. The CIAM and Cornelis van Eesteren, 1928-1960*, NAI Publishers, EFL Foundation, Rotterdam, 2007.

Stamm, G., *The Architecture of J.J.P. Oud. 1900-1963*, The University Presses, Florida, 1978.

Taverne, E., *J.J.P. Oud: poetic functionalist, 1890-1963: the complete works*, NAI Publishers, Rotterdam, 2001.

Van Eesteren, C., *The idea of the functional city: a lecture with slides. 1928*, NAI Publishers, La Haya, 1997.

J.J.P. Oud, DE NIEUWE BAUKUNST-BEWEGING IN EUROPA, 1933

En: "El movimiento de la Nueva Arquitectura en Europa". *Mi trayectoria en De Stijl*. Selección, traducción e introducción de Charo Grego, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1986, p. 104-119.

¡En qué grado la vitalidad de la vieja Europa sigue siendo aún milagrosamente grande nos lo demuestra el movimiento de la nueva arquitectura!

Oswald Spengler en su libro *Der Untergang des Abendlandes (La decadencia de Occidente)* pronosticó la decadencia de Occidente y lo hizo de tal manera que su obra parecía ser más interesante y divertida que muchas novelas. Argumentó y explicó su teoría en una forma que supera con mucho nuestro elogio, mostrándonos además que todo, sea lo que sea, conduce siempre inevitablemente a una única e idéntica conclusión: una conclusión llena de desesperación cuando se sostienen los valores a los que estamos acostumbrados. [...] En la nueva arquitectura se está manifestando el comienzo de esta belleza. [...]

El desarrollo de la nueva arquitectura tiene que ser una contrariedad para todos aquellos que, aferrados al mundo del pensamiento y del sentimiento prevaleciente, consideran el arte –sin posibilidad de excepción– como un cierto tipo de narcótico que nos arranca de la realidad colocándonos en el Reino de los sueños, en donde



se paraliza toda actividad hundiéndonos en la sofocante apatía de un amodorramiento espiritual.

¡La nueva arquitectura no hace eso! Ya no enmascara, como ocurría antes, las cosas normales de la vida diaria con formas alejadas de la realidad. Muy al contrario: afronta los problemas llanamente, como se le presentan, avanzando desde la misma vida activa, que le es tan querida. [...]

El objetivo de la nueva arquitectura se puede definir en pocas palabras: *la búsqueda de formas puras para satisfacer necesidades establecidas también puramente.*

Actualmente, en todas las partes del mundo: en Japón como en Suecia, en España como en América, se encuentran ya edificios –aislados o en complejos– erigidos según esta formulación. [...] Y finalmente, como consecuencia lógica de todo esto, se anunció de una manera racional el problema del ensanche urbano.

En resumen: el componente social de la arquitectura, que había ido emergiendo cada vez más hacia fuera, gracias al desarrollo que he trazado aquí, empezó a exigir sus derechos.

La búsqueda de las consecuencias de estas tendencias diferentes –ampliadas después con las sugerencias provenientes de Francia y Alemania– es la fuerza motriz que desde 1916 ha determinado la evolución de la nueva arquitectura en Holanda, en donde en los últimos años se ha ido desplazando el acento (de los factores estéticos a los factores sociales, prácticos y técnicos).

De las numerosas obras que se han erigido en esta dirección solo citaré algunos ejemplos recientes: la Escuela al aire libre de Duiker en Amsterdam, el edificio de viviendas *Bergpolder* de Brinkman y Van der Vlugt y la obra de Van Ravesteyn para la Compañía Ferroviaria (La renovación del D.P.; la estación y el terreno comercial de la estación en Rotterdam, etc.) de una orientación estética más acentuada. Me limito a lo que me viene ahora a la cabeza, pues no pretendo ser exhaustivo. [...]

La imagen del desarrollo de la nueva arquitectura, que he trazado en la rápida revisión anterior, es –como ya señalé– más o menos típica de todo el movimiento.

Aunque en Alemania la influencia de la pintura no actuó a la luz del día con tanta claridad como en Holanda (lo que ya se ha experimentado no necesita repetirse y Holanda lo hizo antes –quizá también por las circunstancias de la Guerra–), también en los primeros momentos de la nueva arquitectura desempeñó en cierta medida el mismo papel.

En relación con esto son famosos los ensayos de Bruno Taut en Magdeburgo. También al principio Gropius con su “Bauhaus” (en el tiempo de Weimar) estuvo muy interesado por los problemas que la evolución de la pintura provocaba en la vida (en este sentido, es importante la estancia de Van Doesburg durante algún tiempo en Weimar).

Incluso aún ahora, gracias a la obra de Mies van der Rohe, se puede apreciar el grado en que la pintura fecundó a la arquitectura (por medio de la planta, por la división del espacio con paredes no fijas o tabiques, también por medio de una obra completa como la del bello pabellón alemán de la Exposición de Barcelona).

En Alemania, el movimiento en su conjunto se orientó enseguida hacia una dirección más puramente arquitectónica, por lo que la arquitectura se convirtió efectivamente para todos en una cuestión de *construir*.

Desde un punto de vista técnico, práctico y social, se realizaron rápidamente progresos importantes en la construcción, surgiendo sobre todo por eso ejemplos de la nueva arquitectura, que muy pronto iban a ser considerados incontestables. El hecho de que la mayoría de los encargos tuvieran un carácter social muy claro (grandes complejos de viviendas para personas con ingresos reducidos) llevó a que se profundizara en el núcleo de la cuestión. Es verdad que en algunas obras, que fueron el resultado de mucho teorizar, la obligatoriedad con que se aplicaron los resultados de este teorizar parece a veces



muy impositiva, pero en general en la producción de la nueva arquitectura se logró una unidad muy satisfactoria, surgiendo importantes “Anregungen” (“estímulos”).

En relación con lo anterior, son muy instructivos los ensanches de ciudades como Berlín, Frankfurt, Karlsruhe, Kassel, Celle, etc. Además, también tienen que ser citados los estudios sobre habitación, parcelación, urbanización, etc. de May, Gropius, Hilbersheimer, Taut y Wagner.

En Celle, Haesler elaboró con mucha solidez, desde todos los puntos de vista, el problema de la construcción de viviendas para personas de ingresos medios y bajos. Tuvo en cuenta las diferentes formas de vida de las personas que conviven en una casa, buscó distribuciones y aplicaciones que pudieran simplificar las labores caseras, construyó además sus casas a partir de una estructura metálica, etc. [...]

En Francia, comparado con Alemania, el movimiento se extendió con mucha menor amplitud. Aunque el gran animador, Le Corbusier, sigue aún difundiendo desde allí sus ideas: construcción sobre pilares, techos-jardines, planta libre, fachada libre, amplios ventanales, casas-torres, calles-viaductos, etc. Su pequeña casa en el Lago de Ginebra, el taller para Ozenfant y el primer edificio construido tan sencillamente para el Ejército de Salvación en París son bellos. En algunas de sus obras tardías la abundancia de ocurrencias –¡inspiradas en parte por la pintura!– dañan la pureza de la arquitectura. Muchos de su planes urbanísticos están más impuestos desde arriba que construidos desde la realidad.

André Lurçat es un arquitecto de pura sangre. En su obra la nueva arquitectura va madurando poco a poco los bellos valores de la tradición francesa: forma clara, relación pura, etc.

A Mallet Stevens le pierde su predilección por los efectos decorativos. [...]

Los primeros proyectos de la nueva arquitectura en Rusia tienen que ser considerados como los más brillantes de todo el movimiento. ¡Qué pena que solo unos pocos pasaran del papel!

Igual que en Holanda, Mondrian contribuyó al nacimiento de la misma arquitectura, en Rusia lo hicieron Malevich (con su “arquitectura ciega”: composiciones de planos y bloques rectangulares) y Lissitski (con sus “Proun”: composiciones de líneas, planos y cuerpos rectos y curvos –“el transbordo de la pintura a la arquitectura”, como él lo denominaba). La diferencia residía sobre todo en que la obra pictórica de Mondrian era bidimensional, mientras que las obras de Malevich y Lissitzky a veces se expresaban también en tres dimensiones o incluso eran totalmente escultóricas.

El “constructivismo” (los “monumentos” de Tatlin –obra constructiva estetizada– y lo que de espiritual salió de ahí) añadió a lo anterior valores técnico-románticos. En este estadio fue en el que surgieron los bellos proyectos, presentados en dibujos espléndidamente ejecutados, a los que me referí antes (una de las pocas obras ejecutadas de ese momento fue el delicado Pabellón Ruso de Melnikov de la exposición de París de 1925).

[...]

Cuando la vida en Rusia tuvo que inclinarse de una forma cada vez más firme hacia el lado material de las cosas, la arquitectura no salió incólume. La construcción y ensanche de las ciudades, la construcción de viviendas y de edificios industriales, etc. se vieron determinados más coactivamente por la realidad, reprimiéndose más y más la actividad espiritual.

No es fácil hacerse una idea de lo que en este campo está ocurriendo ahora en Rusia.



Parece que la arquitectura empieza a ser otra vez valorada por su capacidad de expresar valores espirituales. Al menos en lo que se refiere a la arquitectura se desea cada vez más que sea expresión de una constelación social y de un fin estético.

Es difícil suponer que esto pudiera llevar a la larga a un retroceso consistente en adoptar medios arquitectónicos de tiempos anteriores, aunque es cierto que los resultados del concurso para el Palacio del Soviet y para otras obras importantes así parecen confirmarlo.

Si se toma el cine ruso como ejemplo, en él no solo nos sorprenderá en general su extraordinaria vitalidad, sino particularmente la poderosa energía de esta nueva forma de expresión estética.

Fue una energía de la misma naturaleza la que al principio del movimiento dio fuerza y forma a la arquitectura rusa. Esta energía aún está presente, por eso no hay ninguna duda –aun cuando hubiera una reacción temporal– de que la nueva arquitectura en Rusia sabrá recuperar con el tiempo el terreno en el que actuó anteriormente con tanto éxito.

[...]

Checoslovaquia dio enseguida pruebas de su interés por la nueva arquitectura. Quizá en ningún otro lugar se ha llegado tan rápidamente a una unidad, a un "estilo" en el conjunto de su producción, a pesar de que aquí se encuentran pocos experimentos del tipo que he indicado en los países ya nombrados.

Dado que en Checoslovaquia la obra equilibrada de los ingenieros (también la obra arquitectónica en el sentido más estricto) prevalece sobre las arrebatadoras expresiones del temperamento artístico, surgieron menos ideas de lo que hubiera cabido esperar del caluroso entusiasmo de los jóvenes checos.

Pero, en su lugar, la obra checa muestra una línea reposada de avance tan estable que uno está inclinado a pensar que solo en Checoslovaquia la nueva arquitectura ha obtenido derechos de ciudadanía. [...]

El gran ataque al arte plástico tradicional provino de los futuristas italianos liderados por Marinetti. El joven fallecido en la guerra, Sant'Elia, fue uno de ellos. Constituyó uno de los primeros renovadores de la arquitectura en la dirección de la nueva arquitectura. No era solo renovador en tanto que revolucionario (en el sentido negativo), sino –a juzgar por sus dibujos– ¡era realmente también un arquitecto, un gran arquitecto!

Al primer arranque breve le siguió un período de tranquilidad de algunos años, hasta que una vanguardia de jóvenes arquitectos comenzó de nuevo con convicción la ofensiva. Esta vanguardia, que cada día abarca a más gente, está trabajando sobre los problemas que hemos indicado a lo largo de este artículo.

Uno de ellos, Alberto Sartoris, ha compilado los resultados del movimiento de la nueva arquitectura de todo el mundo en un libro realmente exhaustivo: *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale*. [...]

El nuevo movimiento en Austria puede estar orgulloso de que lo que ahora se está realizando en el Norte como en el Sur, en el Este como en el Oeste, lo enseñara allí años antes Adolf Loos.

Dado que la nueva arquitectura puede tolerar todo menos la blandura, en Austria además de la lucha contra lo viejo se tenía que llevar a cabo un combate contra la atractiva seducción de un pasado aún cercano (*Wiener Werkstatte*, etc.). [...]

En Suiza, la nueva arquitectura aún tiene que desempeñar una tarea más difícil: parece que la influencia tan predominante del campo no fuera realmente favorable a la arquitectura. Esto se muestra en lo que se ha realizado anteriormente, e incluso en la obra más



reciente se pueden encontrar en su conjunto huellas de ello. A pesar de esto, los jóvenes suizos se cuentan entre los miembros más activos de todo el movimiento. Y aunque lo que han realizado colectivamente no es siempre convincente, sí es muy interesante. [...]

El nuevo movimiento en Bélgica se ha ido liberando lentamente de las tendencias cubistas, que durante mucho tiempo tuvieron allí una importancia considerable. La mayoría de los trabajos que en esta dirección se han realizado en Bélgica empiezan a mostrar ahora poco a poco el carácter no ostentoso, que será propio de la arquitectura del futuro.

Henry van de Velde, que mucho antes de la Nueva Objetividad ya era un pionero, nos da un bello ejemplo con ese impulso que aún ahora le hace estar en la brecha con los jóvenes. [...]

En Polonia la acción provino del grupo “Praesens”. Helena y Symon Syrkus trataron de depurar lo esencial de sus encargos arquitectónicos (construcción de viviendas, hospitales, etc.; construcción de paredes, suelos, etc.). [...]

Tengo que cesar aquí esta enumeración gota a gota, de países y personas. Además, solo quería fijar unos puntos de referencia que me permitieran aclarar la trayectoria del movimiento en general. Por eso, es posible que la sucesión elegida sea la causa de que algunos países y personas no hayan sido nombrados, cosa que no hubiera ocurrido si se hubiera elegido otro punto de partida. Como, sin embargo, creo que he enumerado con bastante detenimiento las características del nuevo movimiento en Europa, se me tiene que disculpar los fallos que por este motivo he cometido en los detalles. [...]

Si finalmente echo una mirada al movimiento en su conjunto (en donde me tomaría la libertad de incluir para completar la serie la importante actividad que se ha desarrollado en América y en Japón), puedo concluir con satisfacción que en general los experimentos estéticos han ido desapareciendo, cediendo su lugar a obras que se someten a ciertas directrices generales; puedo concluir que *el arte lentamente, pero con paso firme, se transforma en estilo*.



Frankfurt: Ernst May, 1925-1930; Berlín: Martin Wagner, 1926-1933

Palabras clave: República de Weimar, socialismo, planificación, ciudad-jardín, comunidad, *siedlungen*, racionalismo.

En la República de Weimar, en cambio, ante una coyuntura histórica totalmente distinta de la anterior, la edificación pública se concibe como fundamento de un proyecto de socialización y redistribución de riquezas, según una ideología política que entiende la gestión directa de la ciudad (donde intervendrán en primera persona varios arquitectos modernos) como una de las prerrogativas de un gobierno progresista y demócrata.

En Frankfurt, Ernst May (quien desarrolló un decisivo período de aprendizaje en el estudio del británico Raymond Unwin), pudiendo contar con muchos terrenos de propiedad municipal y con la colaboración de las cooperativas del ramo de la construcción, redacta un plan urbanístico en el que privilegia el asentamiento de distintas *Siedlungen* conectadas con los centros productivos, en las que asistimos al insólito maridaje entre las visiones suburbanas de carácter anglosajón y el lenguaje elementarista de las vanguardias europeas, haciendo especial hincapié en los sistemas de industrialización del proceso constructivo.

Se llega así a prever la edificación de una serie de núcleos residenciales, proyectados como cinturón en torno a la ciudad, con una notable densidad de espacios verdes, donde se alojarán las clases populares y los trabajadores de la industria, sumergidos en una atmósfera de "comunidad liberada" en la que se materializa la utopía de una regeneración social y de una planificación "racional" (o sea, anticapitalista) del bien-ciudad.

Una excesiva sectorización del campo de las reformas conducirá, de todos modos, a una rápida crisis del proceso emprendido, que demostrará la ineficacia de un programa que con frecuencia pretendía disfrazar mediante formas renovadas ("funcionalistas") antiguos espejismos de comunidades antimetropolitanas.

Estas experiencias (entre las que se incluye la realizada por Martin Wagner en Berlín) constituyen, sin embargo, la aplicación de un método *racional* en la construcción de barrios, si bien la ejecución efectiva se aleja de una presunta ortodoxia de soluciones, exhibiendo más bien una polifonía expresiva, así como una multiplicidad de referentes proyectuales.

Bibliografía

De Michelis, M., *La casa del colono, il movimento per la Siedlung in Germania tra l'età guglielmina e la Repubblica di Weimar*, Electa, Milán, 1983.

Dreyse, D., *Ernst May Housing Estates. Architectural Guide to eight new Frankfort Estates (1926-1930)*, Fricke Verlag, Frankfort on Main, 1988.



Grassi, G., *Das neue Frankfurt 1926-1931*, Dedalo, Bari, 1975.

Huse, N. (ed.), *Cuatro Siedlungen Berlinesas en la Republica de Weimar*, Fundación Cultural COAM, Madrid, 1992.

Mullin, J.R., "City Planning in Frankfurt, Germany 1925-1932", en *Journal of Urban History*, vol. 4, n. 1, Beverly Hills, 1977.

Pommer, R.; Otto, Ch.F., *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, Chicago University Press, Chicago-Londres, 1991.

Scarpa, L., *Martin Wagner e Berlino. Casa e città nella Repubblica di Weimar*, Officina, Roma, 1983.

Tafari, M., "Sozialpolitik e città nella Germania di Weimar" en: *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, G. Gili, Barcelona, 1984.

Wagner, M.; Behne, A., *Das neue Berlin. Grosstadtprobleme*, reprint, Birkhäuser Verlag, Basel, 1988.

Wiedenhoef, R., *Berlin's housing revolution. German reform in the 1920's*, UMI Research Press, Michigan, 1971, 1985.

Ernst May, DIE WOHNUNG FÜR DAS EXISTENZMINIMUM, 1929

En: "La vivienda para personas de ingresos mínimos". *L'Habitation Minimum*. Edición facsímil de la de Julius Hoffmann, 1933. Traducción a cargo del Instituto Francés en Zaragoza y la Asociación Cultural del Colegio Alemán en Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1997, p. 59-65.

I. ¿Necesitamos viviendas para las personas con ingresos mínimos?

Una y otra vez se levanta la polémica en torno a las viviendas muy reducidas. Los argumentos ya son conocidos: cuanto más pequeña es la vivienda, tanto más caro resulta el metro cuadrado; las viviendas por debajo de una cierta medida no las quiere alquilar nadie. Se argumentan también razones higiénicas y psicológicas y por último se aconseja edificar viviendas más espaciales –alrededor de 50 metros cuadrados de superficie mínima– y dejar a la gente con ingresos mínimos las viviendas en casas antiguas.

¿Quién da estos consejos? ¿Salen de la boca de estos cientos de miles de gentes sin vivienda, que pasan su vida miserablemente en buhardillas y sótanos o como subarrendados en casa de parientes o amigos? ¡No! Estos consejos los dan los ya saturados de espacios vitales, los que no pueden ponerse en el lugar de la gente sin techo. Por esta razón no los tenemos demasiado en cuenta. Interrogamos mentalmente a la gran masa de los sin derechos, a los que esperan con ansiedad un lugar para vivir, digno del ser humano. ¿Estarían ellos de acuerdo con que solamente unos pocos tuvieran una vivienda grande, mientras que la gran masa estuviera condenada a soportar año tras año su miseria, o al contrario se contentarían con una vivienda reducida que, a pesar de las limitaciones espaciales, cumpliera los requisitos que debemos exigir de una vivienda moderna, si por contrapartida de esta manera desapareciera en poco tiempo el problema de la escasez de viviendas?



Sabemos que sin excepción contestarían: "Dadnos viviendas, aunque pequeñas, pero que sean higiénicas y acogedoras y sobre todo con alquileres asequibles". Antes de la Guerra se construían en las grandes ciudades cientos de miles de viviendas que de ningún modo cumplían las condiciones mínimas exigidas y cuya escasa calidad era una de las principales causas para la pérdida de la salud en la población de las grandes ciudades.

Los pisos construidos en los años de la postguerra tienen generalmente un nivel más alto en lo que se refiere a la cultura de la vivienda, pero los alquileres sobrepasan casi siempre los límites que pueden pagar las familias con recursos mínimos.

Por eso necesitamos viviendas, suficientes y adecuadas, de acuerdo con las necesidades de la masa de todos aquellos con pocos recursos, que buscan un lugar para vivir. Necesitamos viviendas para personas con ingresos mínimos.

II. ¿Quién debe construir las viviendas para las personas con ingresos mínimos?

Las dificultades para realizar un programa de vivienda satisfactorio en distintos países dependerá sin duda del estado del índice de la construcción, así como del promedio de los tipos de interés para las hipotecas. Extremadamente desfavorable está la situación actualmente en Alemania, ya que con un índice de construcción de 1928, los tipos de interés han subido de 4,51 % de antes de la Guerra al 11,5 % en el año 1929, de manera que el alquiler de una vivienda de 50 metros cuadrados de superficie, para obreros, y que antes de la Guerra hubiera costado 30 RM, hoy asciende a 118 RM. Aun empleando todas las medidas de racionalización técnicas y orgánicas, no nos será posible bajar los alquileres a unas cantidades aceptables sin la correspondiente bajada de los tipos de interés. Por eso la administración pública debe llevar a cabo la organización de la construcción de viviendas para la gente con ingresos mínimos. Si no es así, no se podrá garantizar que las medidas financieras de ayuda que el estado debe procurar se empleen únicamente en beneficio de aquellos a quienes van destinadas. Puesto que las partidas concedidas para la necesaria bajada de los alquileres salen de las arcas públicas, estas se deben destinar por regla general únicamente a la construcción de viviendas públicas o municipales y acaso a la construcción de viviendas en propiedad. De ningún modo deben emplearse para reavivar la construcción especulativa.

III. ¿Cómo debe ser la vivienda para personas con ingresos mínimos?

En este momento apenas se puede dar una contestación positiva a esta pregunta, únicamente podemos decir cómo no debe ser: se debe construir de tal forma, que se eviten todos los defectos que tenían hasta ahora este tipo de viviendas. Mientras que en el campo de las ciencias de ingeniería se trabaja desde hace tiempo con métodos exactamente científicos, la construcción se ha realizado hasta nuestros tiempos ante todo por intuición. Aún hoy es extremadamente difícil para muchos arquitectos comprender que en la construcción de la vivienda la configuración exterior del volumen y la fachada no son de ningún modo la misión principal del arquitecto, sino que la construcción bien pensada de la célula individual de vivir constituye, según los principios de los conceptos modernos de la vivienda, el problema principal y que, además, al arquitecto le corresponde la tarea urbanística de situar la suma de estas células de vivir, la urbanización, de tal manera en el conjunto de la ciudad que se puedan crear para cada una de estas células condiciones igualmente favorables. Si esta exigencia general ya es difícil de cumplir, peor suerte corren los detalles técnicos de la vivienda. Si ya en una casa normal,



la distribución adecuada de cierto número de habitaciones, conjugando numerosos problemas individuales, adquiere gran importancia para el valor del conjunto, en la vivienda para personas con ingresos mínimos, la solución más o menos satisfactoria de detalles técnicos será decisiva hasta el límite de reducción aceptable de esta vivienda. Buscar la solución de los más diversos problemas que aquí se presentan ya no debe ser únicamente tarea del arquitecto, sobre todo si él hace, como ocurre muchas veces, valoraciones estéticas unilaterales con el pretexto de economizar imponiendo a aquellos que conforman la gran masa de familias con ingresos mínimos, sus propias necesidades de vivienda y estilo de vivir. Cuánto papeleo inútil, cuántos fracasos se evitarían, si cada arquitecto que proyecta viviendas pequeñas estuviese obligado a convivir unas semanas con una familia obrera antes de proyectar y construir. Hoy en día no podemos prescindir de los expertos en higiene, de los ingenieros, de los físicos, si queremos lograr que la vivienda para las personas con ingresos mínimos sea un producto perfecto.

Las dificultades podrían parecer insuperables si no hubiera una medida inalterable para valorar el proceso total, así como también cada una de sus partes: se trata del ser humano mismo. Únicamente la consideración de las condiciones biológicas y sociológicas del hombre, afectado por el mínimo de ingresos, nos salvará de teorías infructuosas y nos hará alcanzar poco a poco nuestro objetivo de construir viviendas que, con alquileres aceptables, estén estructuradas para satisfacer las necesidades materiales y espirituales de sus inquilinos.

Deseamos que la exposición organizada conjuntamente por los congresos internacionales para la nueva forma de construcción y el Departamento de Urbanismo de la ciudad de Frankfurt contribuya a que esta importante tarea, en la que colaboran pacíficamente los distintos pueblos de la tierra, encuentre su solución deseada.

A pesar de la diversidad climatológica y de las distintas costumbres de cada uno de los países, esta exposición, cuyos resultados aquí publicamos, muestra una amplia concordancia tanto en los objetivos como en los pasos a dar para conseguirlos. Los progresos de la técnica hacen que el mundo sea cada vez más pequeño y de allí resulta para los hombres de las distintas naciones un campo de trabajo nuevo y común.



La ciudad vertical de Ludwig Hilberseimer

Palabras clave: *Grosstadt*, planificación, urbanismo vertical, ciudad-máquina, funcionalismo, racionalización capitalista.

Ludwig Hilberseimer, reconociendo en la "gran ciudad" el destino de la civilización contemporánea, focaliza sus estudios en el concepto de "plan", considerándolo como instancia imprescindible de orden frente al caos organizativo de la época.

El autor parte de la actual aglomeración metropolitana viéndola inevitable y excluyendo formas alternativas de organización urbana. Contra toda hipótesis desurbanista, Hilberseimer defiende una ciudad-máquina que lleve a los máximos niveles los propios procesos de racionalización capitalista, asimilando en sí anonimato y ausencia de *calidad*.

A la "ciudad horizontal" de Le Corbusier, contrapone la hipótesis de una "ciudad vertical", donde las distintas funciones se distribuyan no según una zonificación territorial, sino a partir de una diversa ubicación de los usos en las secciones verticales de los altos edificios propuestos para el desarrollo metropolitano.

De esta manera se propone afrontar con éxito las dos temáticas principales del urbanismo moderno: el tráfico y la distribución de las densidades. Teniendo en cuenta su hipótesis, de hecho, la nueva planificación reduciría sensiblemente los desplazamientos de vehículos, favoreciendo la concentración funcional.

El arquitecto alemán llega por último a configurar unas propuestas voluntariamente didácticas, arquetípicas, que interpretan la ciudad como un organismo indivisible y ven en el plan de distribución de sus funciones una definición *teórica* ("[...] investigación teórica y utilización esquemática de elementos por los cuales se constituye la ciudad").

El extremo laconismo de sus arquitecturas incorpora el sentido de la técnica, aspirando a la correspondencia forma/estructura según una iconografía que se plantea como traducción sintética, y tal vez mecánica, de las necesidades intrínsecas de una metrópoli y de los recursos originales del progreso tecnológico: "La necesidad de plasmar una masa heterogénea, con frecuencia gigantesca, de materiales según una ley formal que sea válida para cada elemento comporta una reducción de la forma arquitectónica a lo esencial, a lo necesario, a lo general, o sea, una reducción a las formas geométricas cúbicas, que son los elementos fundamentales de toda arquitectura".

Bibliografía

AA.VV., *Ludwig Hilberseimer. Grosstadtbauten e altri scritti arte e di architettura*, Clean Edizioni, Nápoles, 2010.

Bruno, F., *Ludwig Hilberseimer: la costruzione di un'idea di città: il periodo tedesco*, Lampi di stampa, Milán, 2008.



Grassi, G., "Architettura e formalismo", en L. Hilberseimer, *Architettura a Berlino negli anni venti*, F. Angeli, Milán, 1981.

Grassi, G., "Introduzione", en L. Hilberseimer, *Una 'idea di piano'*, Marsilio, Venecia, 1967.

Hays, K.M., *Modernism and the posthuman subject. The architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, The MIT Press, Cambridge, 1995.

Hilberseimer, L., *Grosstadt Architektur (1927)* (trad. cast.: *La arquitectura de la gran ciudad*, G. Gili, Barcelona, 1979).

Lahuerta, J.J., "Hilberseimer", en *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura de entreguerras*, Anthropos, Barcelona, 1989.

Llobet, X., *Hilberseimer y Mies: la metrópoli como ciudad jardín*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007.

Pommer, R.; Spaeth, D.; Harrington, K., *In the shadow of Mies. Ludwig Hilberseimer Architect, Educator and Urban Planner*, The Art Institute of Chicago, Nueva York, 1988.

Spaeth, D., *Ludwig Karl Hilberseimer. An Annotated Bibliography and Chronology*, Garland Publishing, Nueva York, 1981.

Ludwig Hilberseimer, GROBSTADT ARCHITEKTUR, 1927

En: *La arquitectura de la gran ciudad*. Traducción de Pedro Madrigal Devesa. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1999, p. 98-102.

La arquitectura del pasado y la actual

La gran ciudad, con sus exigencias y finalidades completamente nuevas, ha producido una arquitectura nueva, diametralmente opuesta, en muchos aspectos, a la arquitectura del pasado. Aunque dependa mucho de las formaciones sociales, económicas y productivas, la arquitectura del pasado tiene un origen esencialmente religioso-cultural. La arquitectura de la gran ciudad carece completamente de tales relaciones. Está causada, sobre todo, por necesidades reales, determinada por la objetividad y la economía, por los materiales y las construcciones, por las situaciones económicas y sociales. Es independiente, por lo tanto, de la arquitectura del pasado, nacida en circunstancias diferentes, y no se la puede hacer derivar de ella, como frecuentemente se ha intentado. Es ilógico, absurdo, contradictorio querer emplear formas de la arquitectura del pasado de manera abstracta, al azar, no diferenciada, al margen de sus condiciones. La arquitectura de la gran ciudad es un tipo de arquitectura nuevo, con formas y leyes propias.

Expresa la composición de la actual situación económico-social. Intenta liberarse de todo lo que no es espontáneo: aspira a una reducción a lo esencial, al mayor despliegue de energía, a la extrema posibilidad de tensión, a la exactitud definitiva; corresponde al modo de vida del hombre actual, es la expresión de una nueva disposición de ánimo, no de carácter subjetivo-individual sino objetivo-colectivo.



Arquitectura es creación de espacio

Arquitectura es creación de espacio. Su base es la percepción del espacio. La percepción del espacio, objetivado a través del material, se hace visible, los elementos materiales se configuran según una idea. La formación de los elementos materiales según una idea significa, al mismo tiempo, la formación de los elementos ideales según las leyes de la materia. Por la unión de ambos momentos en una única forma surge la arquitectura. Depende tanto, pues, del concepto de espacio como del material que rodea el espacio, y solo se realiza a través de su unión inescindible, llevándose a cabo por el proceso de formación. La arquitectura, mucho más que las otras artes, está ligada al material: darle forma es una de sus tareas principales.

Relación entre la construcción interior y exterior

La construcción interior y la exterior se condicionan mutuamente. La composición del espacio interior determina la forma de la construcción exterior, y viceversa, el espacio interior depende de los rasgos básicos de la forma exterior. Construcción exterior y espacio interior se limitan una al otro en las superficies del edificio. Estas, como concentración de las dos relaciones espaciales, constituyen la forma arquitectónica en sí. Con la identidad de construcción interior y exterior se consigue lo necesario para alcanzar la perfección. En edificios de un espacio, tal identidad se logra fácilmente. Se complican las relaciones al ir aumentando el número de plantas y espacios. La estructuración horizontal del edificio resulta por sí misma de la superposición de las plantas, mientras que la acentuación exclusivamente vertical es un absurdo en un edificio estructurado horizontalmente. La relación entre la construcción interior y la construcción exterior queda determinada fundamentalmente por la planta. La planta logra así alcanzar una gran importancia para la forma general. La planta debe ser legible ya en el aspecto exterior, y viceversa. La planta aporta la tercera coordenada espacial, la profundidad, respecto a horizontales y verticales. Está, por lo tanto, determinada automáticamente. Es la proyección horizontal del edificio, al que determina y fija geoméricamente con las proyecciones verticales: secciones y alzados.

El estilo como consecuencia

Al conjunto de las obras artísticas de una época se le llama, según su signo más característico, su estilo. Hasta ahora, nuestro tiempo ha buscado en vano su estilo, no ha demostrado una voluntad común, ni llamado la atención de los creadores sobre ciertos problemas de ordenación. Bajo el sugestivo influjo del pasado y el historicismo, característico del siglo XIX, ha creído que toda actividad debía partir de la imitación. Por desconocimiento de los factores más importantes de un estilo, ha considerado el problema arquitectónico como un simple problema formal, intentando ocultar su incapacidad creativa detrás de imitaciones estilísticas decorativas y llegando, en su búsqueda de un estilo, a una carencia total de estilo. Porque, al igual que la forma, el estilo nunca puede ser objetivo, sino solo resultado de la comprensión artística de la totalidad de circunstancias y exigencias sociales, económicas y técnicas que intervienen, cuya armonía representa un estilo, su expresión artística. Lo secundario, la forma, ocupaba el lugar de lo principal, la unidad orgánica. Pero la forma aislada, el detalle no es algo independiente ni separable del conjunto, como pretendía hacer creer el academicismo, sino que depende de la formación general, es una relación de ella. El academicismo ya puede considerarse, hoy en día, superado. Se nota en arquitectura una profunda renovación, debida sobre todo a las obras construidas en las grandes ciudades; se nota un trabajo que apunta hacia lo esencial, hacia el reconocimiento y la formación de lo espontáneo y necesario. Esta nueva



arquitectura que se está formando ha encontrado finalmente su base, desde la cual su actividad puede ser fecunda. La arquitectura, como cualquier trabajo, debe estar relacionada con el conjunto general, condicionada por la necesidad. Se ha aceptado, finalmente, que la arquitectura solo puede apoyarse en sí misma y en sus elementos propios y originales, y que solo se puede formar a partir de sí misma. La aspiración a la precisión, a la lógica arquitectónica y a la verdad interior llevará a una estricta unificación. Todas las obras, por diferentes que sean, tienen que nacer de un espíritu unitario. El arquitecto debe coincidir con los principios de los ingenieros, cuyas obras –máquinas y naves, automóviles y aviones, grúas y puentes–, siempre ligadas por un espíritu unitario, son expresión de una voluntad colectiva.

Bases de la nueva arquitectura

El pensamiento racional, la consecuencia, la exactitud y la economía, todas estas características que distinguen las obras de los ingenieros, tienen que llegar a convertirse en la base de la nueva arquitectura. Hay que comprender los objetos en sí mismos, reducirlos a su última forma esencial, organizarlos razonablemente y llevarlos a la perfección total. Como cada disciplina, también la arquitectura se va enfrentando a la ineludible necesidad de revisar los medios en los que se basa y de los que dispone. La pintura hizo, a este respecto, un valioso trabajo previo. Fue la primera en llamar la atención hacia las formas básicas de cualquier arte: elementos geométricos y cúbicos, que no permiten ulterior objetivación. Los volúmenes elementales: cubo y esfera, prisma y cilindro, pirámide y cono, son las formas básicas de cualquier arquitectura. Su sólida exactitud obliga a la claridad formal, ordena el caos del modo más real.

El problema de la arquitectura

El problema de la arquitectura es, aparte de la utilidad material y de su satisfacción, la composición espacial de las masas. La organización, patentización, realización, formación de una visión. La corporeidad de las masas arquitectónicas se produce por el juego de luz y sombra. Toda la estructuración vive de la iluminación. Todo el ritmo recibe de ella su vitalidad. La pesadez o ligereza de una arquitectura depende de su impresión de luz y sombra, de la superficie que las recibe y domina a ambas. “Para usar la luz y la sombra como les corresponde y según sus intenciones, el arquitecto solo dispone de ciertas combinaciones de superficies geométricas. ¡Qué enormes impresiones pueden llegar a lograrse con estos medios, limitados en tantos aspectos!... ¿Será que, en arte, las impresiones son tanto más grandes cuando más simples son los medios empleados?” (Auguste Rodin).

El arquitecto tiene que olvidar toda la inútil carga de formas producto de su literaria enseñanza. La economía de un vagón o de un transatlántico le es más ejemplar que todos los esquemas ornamentales de cualquier estilo. Tiene que desarrollar orgánicamente la solución de las nuevas tareas a partir de la finalidad, construcción, material; a través de la forma tiene que recordar los elementos arquitectónicos básicos: cuerpos, superficies, color, ventanas, puertas, balcones, terrazas, chimeneas. Con estos elementos llegará a una arquitectura formada de sí misma, aprenderá a renunciar a los ornamentos de todo tipo, porque los adornos no son más que máscaras para problemas arquitectónicos no resueltos, a los que se intenta ocultar con ornamentos o neutralizar con una estructuración decorativa. Solo la ordenación de lo realmente funcional llevará hasta una arquitectura pura. La función constructiva debe concebirse como arquitectura, la tensión de sus relaciones, la propia construcción tiene que llegar, más allá de su materialidad, a forma arquitectónica.



Célula elemental y organismo urbano

La arquitectura de la gran ciudad depende fundamentalmente de la resolución de dos factores: la célula elemental y el organismo urbano en su conjunto. La habitación, como parte integrante de la casa unida en manzanas, determinará su aspecto, llegará a ser el factor constructivo de un asentamiento urbano, que es el objeto propio de la arquitectura. Y viceversa, la ordenación constructiva del plan de la ciudad tendrá una influencia esencial en la ordenación de la habitación y de la casa.

Los elementos de la habitación

La habitación, es decir, los elementos que la componen, como suelo, paredes, techo, ventanas y puertas, material y color, mobiliario y su disposición, crean un conjunto de nuevas posibilidades creativas. A través de un nuevo sentido espacial se consiguen relaciones nuevas entre los factores espaciales, y también formas y proporciones nuevas. A partir de la organización de cada habitación, se desarrolla la casa y, de ahí, prácticamente, toda la manzana. Con ello se forman amplias relaciones formales y se posibilita, al mismo tiempo, una síntesis de las formas. Aparte del volumen del edificio, formado por la fuerza configuradora de la planta, por el número de pisos y por el remate superior que constituye la silueta, tienen esencial importancia la secuencia y la separación de las superficies de los edificios mediante aberturas.

Elementos determinantes del ritmo

El problema de la arquitectura consiste en desarrollar orgánicamente salientes, entrantes y cavidades del edificio. El saliente es la función positiva de la superficie y el entrante, con su oscuridad, es la negativa. Ambas funciones espaciales determinan, de modo decisivo, el ritmo del edificio, ya que son los más poderosos factores de composición. Por ello, entradas, ventanas, balcones, pilares y otros elementos semejantes son los verdaderos exponentes y portadores del ritmo. La precisión y exactitud de la acentuación rítmica depende de la relación entre forma y luz, se basa en el contraste entre la claridad de la superficie y los oscuros huecos que la abren. No se deben ocultar con columnas y pilares decorativos ni siquiera las aberturas grandes, las partes que se encuentren rehundidas o los nichos. Como elementos que ordenan el espacio, deben quedar encuadrados orgánicamente en el edificio, hay que conservarlos tal y como son, transformarlos en elementos que formen el espacio. Tienen que pasar a ser de destructores a configuradores formales.

Ventana y superficie

En edificios grandes, que comprenden una manzana entera, o en rascacielos, es de la mayor importancia modificar la relación entre ventana y superficie. En la arquitectura del pasado la ventana era siempre un elemento independiente: factor de separación, acento o portador de ejes. Era un hueco de la pared y, como tal, tenía una función espacial negativa, encontrándose en contradicción con la superficie del edificio que la rodeaba. En una manzana o un rascacielos la ventana se desprende completamente de su significado de elemento independiente. Por su abundancia ya no contrasta con la superficie, sino que participa de su función positiva, ya no es más que parte y componente de la misma superficie. La ventana ya no interrumpe la superficie del muro, sino que da proporción a su vida. Con esta nueva interpretación se gana otro elemento precisamente de lo útil, porque muy repetida en edificios anchos y largos podría fácilmente ser peligrosa.



Identidad entre construcción y forma

La identidad entre construcción y forma es condición imprescindible para la arquitectura. Ambas, momentáneamente, parecen oponerse, pero es precisamente en su reunión y fusión donde se basa la arquitectura. Construcción y material son la condición material para la formación arquitectónica, y están en estrecha interrelación con ella. La arquitectura griega, por ejemplo, se basa en la oposición de verticales y horizontales, debida a la construcción en piedra, aprovechando perfectamente las posibilidades del material, respetando su unidad. Un templo griego es una perfecta obra de ingeniería pétreo. Construyendo arcos y bóvedas, los romanos enriquecieron fundamentalmente el simple cambio de verticales y horizontales, pero renunciaron a la unidad del material y crearon, con la separación entre armazón estructural, relleno y revestimiento, la composición compuesta, que condicionó, sobre todo, el marco alrededor de los vanos y el revestimiento de tramos con placas, hasta ahora tan extendido. Superponiendo varias plantas estructuradas por columnas, nació la estructuración horizontal normal de los edificios de varias plantas; un principio que Miguel Ángel fue el primero en romper. Reunió, por primera vez, varias plantas bajo un solo orden. Con ello empieza el carácter puramente decorativo de todas las formas deducidas de la antigüedad. Fueron perdiendo cada vez más su sentido de estructuración constructiva, hasta no llegar a ser más que puras imitaciones: la arquitectura del siglo XIX.

Arquitectura de la gran ciudad

Solo la arquitectura de la gran ciudad exigió sin ambages construcción y materiales nuevos, debido a sus nuevas tareas constructivas. A la arquitectura de la gran ciudad solo le sirven materiales que permitan el máximo aprovechamiento del espacio y unan la mayor resistencia al desgaste y a los agentes atmosféricos con la mayor solidez. Hierro, hormigón y hormigón armado son los materiales que permiten las construcciones modernas necesarias para las exigencias de la gran ciudad; construcciones para cubrir en dintel o arco grandes espacios y para atrevidos voladizos. El hormigón y el hormigón armado son materiales que casi no ponen trabas a la imaginación del arquitecto. No nos referimos a su calidad plástica, a la posibilidad de superar mediante el fundido todas las condiciones materiales del material. Al contrario: nos referimos a sus consecuencias constructivas, a la posibilidad de producir una obra completamente homogénea, a la reunión de partes sustentantes y partes sustentadas, a la posibilidad de una clara delimitación de las masas y a lo superfluo de cualquier estructuración para cubrir y envolver.

Abolición del viejo sistema de cargas y apoyos

Con las posibilidades constructivas de la construcción en hierro y hormigón armado se ha superado el viejo sistema de cargas y apoyos, que solo permitía la construcción de abajo arriba y de adelante hacia atrás. Ambos posibilitan una construcción hacia adelante, voladizos que dejan atrás sus apoyos, permiten una perfecta separación entre partes que sostienen y partes que soportan, una reducción de los apoyos a pocos puntos, una descomposición de la obra en un esqueleto que sostiene y en paredes que no sostienen, sino que solo separan y rodean. De ello resultan no solo nuevos problemas técnicos y materiales sino, sobre todo, un nuevo problema óptico-arquitectónico, un cambio total en el aspecto estático del edificio, de modo que, empleando voladizos y usando, al mismo tiempo, láminas de cristal que ocupen plantas enteras, se desarrolla una nueva arquitectura, de poco peso y que parece flotar.



Estructuración horizontal

Con la abolición de los muros y los apoyos en la fachada, se acentúa también la estructuración horizontal del rascacielos. Hasta ahora la estructuración horizontal quedaba completamente ignorada por parte de los sistemas decorativos de pilares, pero ahora ya forma parte del carácter principal de un rascacielos.

Vidrio y hierro

Aparte de la construcción en hormigón armado, el empleo del vidrio y del hierro como únicos materiales de construcción tiene gran importancia. Paul Scheerbart comprendió justamente que el vidrio ofrece posibilidades arquitectónicas completamente nuevas. Pero sus ensayos servían a los arquitectos expresionistas para usar la construcción de vidrio en caprichos decorativos en absoluto arquitectónicos; pasaron por alto, ignorantemente, las condiciones constructivas de la construcción en vidrio y hierro. Como se trata de materiales totalmente modernos para la ordenación del espacio, previamente hay que examinar experimentalmente las posibilidades de unión de estos materiales. Hay que investigar cómo reacciona la sensación del espacio frente a tales uniones de materiales y ordenaciones espaciales. De entrada, se afirmará más fácilmente la corporeidad y solidez de un muro de piedra que la de una pared de vidrio con carpintería metálica y de igual solidez estática.

Ningún material puede usarse en contra de lo adecuado a sus características. Por lo tanto, hay que tratar la construcción de vidrio y hierro con formas diferentes que la construcción compacta. Hay que considerar, sobre todo, la relación entre el vidrio como material transparente y la luz, porque el edificio acristalado parece absorber más luz de la que refleja. Y, además, como el edificio de vidrio no tiene ventanas ni aberturas, necesita una estructuración constructiva y métrica diferente a la usual hasta ahora, propia del edificio compacto, perforado con aberturas. En la capacidad de recibir colores y en la transparencia se hallan posibilidades que convierten en todo menos utópicas las propuestas de Scheerbart. Aún estamos muy lejos, por ahora, de la observación y empleo metódicos y consecuentes de este nuevo material de construcción. Casi todos quienes se preocupan de la construcción en vidrio y hierro no consideran o descuidan los principios de esta nueva manera de construir, viendo en ella solamente un nuevo medio para los despliegues decorativos.

El color

En la arquitectura de nuestro próximo pasado, el elemento del color se trató con gran indiferencia. Al general menosprecio por el color siguió su empleo por el expresionismo, pero de manera hipertrofiada y totalmente indisciplinada. Se aplicó solo exteriormente en superficies y edificios, sin relación orgánica con el material o la forma y sin ser algo inherente a ellos. En la arquitectura, el color no se puede aplicar como color en sí, sino siempre como color del material. La coloración en arquitectura se determina siempre como coloración del material, como una de sus características. Así, el color como elemento y su relación respecto a la luz tienen la mayor importancia. Regularidad, consistencia, intensidad de la luz, rapidez del cambio, humedad y color del aire, tales son los elementos que unen el aspecto óptico de la arquitectura según ciertas leyes. El aire contaminado que flota sobre las grandes ciudades ensucia cualquier color claro. El color básico de todas las grandes ciudades es, por ello, un gris indeterminado, el color del propio aire contaminado. Sin embargo, con el color se puede contribuir a la acentuación de las intenciones arquitectónicas. Un color monocromo puede ser el elemento de unión, mientras que un color abigarrado puede llegar a ser un elemento de



composición que anime. El color puede unir el edificio aislado en sí, o varios entre sí, aumentando su efecto de masa. También es posible realzar con colores ciertas partes de un edificio, armonizar partes entre sí con colores diferentes, realizar y sostener un orden, conducir la vista siguiendo el recorrido de las líneas principales. Pero el color no debe ser nunca algo añadido al material, sino que debe ser siempre algo suyo.

Relación entre los materiales y la luz

También es muy importante la relación entre los materiales constructivos y la luz. La transparencia y la opacidad, la finura y la rugosidad, la dureza y la flexibilidad del material, líneas agudas y aristas, la gradación de partes más elevadas hasta partes más profundas, todo esto determina la reflexión de la luz, la división de los grados de claridad y, con ello, el color. Determina el grado más o menos alto de la corporeidad, la medida de independencia de cada parte aislada. Son, como elementos que separan y unen, medios de composición de la máxima importancia.

La luz general

La particularidad de un organismo se manifiesta a través de los distintos órganos que incorporan esta particularidad. La ley general se presenta a través del organismo general en su globalidad y, en el caso particular, se impone solamente como ejemplo de uso. Por lo tanto, la diferencia entre la gran ciudad y las otras formas de ciudad ya debe mostrarse en los edificios particulares. Del mismo modo como la gran ciudad no es la ciudad tradicional a una escala mayor, tampoco el edificio de la gran ciudad es una traducción de las formas existentes hasta ahora en mayores dimensiones.

El cambio de las condiciones de partida, el nuevo modo de uso, las nuevas necesidades y exigencias con respecto a la construcción y al espacio llevaron hasta materiales y construcciones nuevos y a sus correspondientes tipos formales.

El edificio de la gran ciudad, como célula, y el organismo de la gran ciudad, como parte de una unidad, deben mostrar particularidades arquitectónicas básicas, condicionadas por el carácter de la gran ciudad. Al desaparecer las condiciones de la arquitectura practicada hasta ahora, no pueden mantenerse los mismos medios de expresión. A una vivienda de alquiler, a un edificio comercial o a un almacén no se le puede trasplantar el esquema decorativo del renacimiento, si no se quiere que estos tipos de edificio pierdan su sentido; sería una insensatez como la realizada por Ludwig Hoffmann en la nueva Stadthaus de Berlín, cuya consecuencia es la pésima iluminación de las oficinas. Cualquier detalle referido a grandes espacios se vuelve absurdo cuando su intensidad y fuerza impulsiva no puede abarcar todo el edificio, donde es, por su carácter, un detalle íntimo. Por lo tanto, las posibilidades del uso de detalles estructurados en la arquitectura de la gran ciudad son limitadas. El ornamento, sobre todo, resulta completamente absurdo. Todo aspira a una potente configuración de los contornos y a la organización de la planta que los determina. La realización de masas, decisiva, hunde todos los detalles. Lo que importa es la forma general de las masas, la ley de proporciones que se les impone.

La necesidad de formar una masa de material, a menudo enorme y heterogénea, según una ley de formación igualmente válida para todo elemento, exige la reducción de la forma arquitectónica al mínimo, a lo más necesario, a lo más general, una limitación a formas geométricas simples, que son los elementos básicos de la arquitectura. De ahí que la característica más esencial del arquitecto, su sentido de las masas, de las proporciones, su capacidad de organizar sobre una mayor importancia. Formar masas según una ley común, eliminando la variedad, esto es lo que Nietzsche entendía por estilo: el caso común, la ley, se destaca y se admira; la excepción, por el contrario, se aparta, el matiz se elimina, la medida se convierte en señora, se fuerza, hasta convertirlo en forma, al caos: lógico, preciso, matemático, ley.



Ludwig Mies van der Rohe: la arquitectura sin atributos

Palabras clave: *Bauen, Gestaltung*, orden, silencio, belleza, *Zeitgeist*, técnica, mística, monumentalidad.

Mies "desmitifica" la arquitectura moderna: lo que en los convulsos años de la década de 1930 se estaba convirtiendo en el *estilo* de un lenguaje arquitectónico genérico y simple, comprometido con el progreso, apto para ser fácilmente compartido, encuentra en este austero arquitecto alemán una radical reconversión.

Mies destila, en formas críticas, los tópicos de esta arquitectura "mundial", y vuelve a semantizarlos a través de atribuciones de valores y verdades que rayan el misticismo.

Todo lo que forma parte del patrimonio convencional –la modernidad y la tradición, los materiales contemporáneos, el monumentalismo, las leyes compositivas– es filtrado y reconfigurado mediante una actitud específicamente arquitectónica.

No hallamos, por lo tanto, en las obras de este autor la exhibición propagandística de una arquitectura funcional, o racional, o internacional, sino el ejercicio meticuloso y ponderado de una arquitectura autónoma y hermética, aunque inevitablemente *moderna*.

Mies privilegia, en su aproximación mayéutica, la construcción entendida como actividad absoluta, desprendida de cualquier atribución formal o tecnicista: esta "es la expresión elemental de la correcta solución", representa la perfecta adherencia de la forma al sistema productivo, ajena al peligro de transformarse en un "estilo", ideológica y formalistamente intencionado.

La ciudad, en semejante proceso de absolutización, es ignorada: bien se refleje su imagen pasiva, víctima de una ausencia de diálogo, en las paredes acristaladas de los proyectos para unos rascacielos en Berlín (1919; 1920-1921), bien sea simplemente "negligida" en la disposición de los bloques para la reforma de la Alexanderplatz (1928), asistimos, no obstante, a una disolución de la inicial interacción constitutiva entre el *lugar* de la arquitectura y el objeto que la sintetiza.

Se celebra, en consecuencia, aquel "negativo" espiritualizado que se erige en metáfora sublime y expresiva del silencio miesiano. "Queremos un orden que dé a cada cosa su sitio, y queremos darle a cada cosa lo que le corresponde según su esencia. No hay nada más ligado a la meta y al sentido de nuestro trabajo que la profunda palabra de San Agustín: 'Lo bello es el resplandor de la verdad'".



Bibliografía

AA. VV., *Mies in Berlin*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1999.

AA.VV., *Mies van der Rohe*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

AA.VV., "Mies van der Rohe, Casas", *2G revista internacional de arquitectura*, n. 48/49, Barcelona, 2008-2009.

Cohen, J.L., *Mies van der Rohe*, Ed. Hazan, París, 1994.

Mertins, D. (ed.), *The Presence of Mies*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1994.

Neumeyer, F., *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre Arquitectura*, El Croquis ed., Madrid, 1995.

Rovira, Josep M. *Mies, Reflexiones*. Triangle Editorial, Barcelona, 2002.

Schulze, F., *Mies van der Rohe: una biografía crítica*, Hermann Blume, Madrid, 1986.

Spaeth, D., *Mies van der Rohe*, G. Gili, Barcelona, 1986.

Tegethoff, W., *Mies van der Rohe: The Villas and Country Houses*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1985.

Ludwig Mies van der Rohe, HOCHHAUSPROJEKT FÜR FRIEDRICHSTRASSE IN BERLIN, 1922

En: "Proyecto de rascacielos para la estación Friedrichstrasse en Berlín". *Escritos, diálogos y discursos*, traducción a cargo de Luis Bravo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2003, p. 21-24.

Los rascacielos revelan su atrevido modelo estructural durante la construcción. Solo entonces impresiona su gigantesca trama de acero. Cuando se colocan las paredes exteriores, el sistema estructural que es la base de todo diseño artístico queda oculto tras un caos de formas triviales y sin sentido. Cuando están acabados, estos edificios solo impresionan por su tamaño; pero podrían ser, sin duda, algo más que meros ejemplos de nuestra capacidad técnica. En vez de intentar resolver los nuevos problemas con las viejas formas, debemos desarrollar las nuevas formas a partir de la naturaleza real de los nuevos problemas.

Podemos ver más claramente los nuevos principios estructurales si usamos cristal en lugar de paredes exteriores, lo que ya es fácil hoy en día en un edificio con esqueleto, cuyas paredes exteriores no soportan carga. El uso del cristal impone nuevas soluciones.

En mi proyecto para un rascacielos en la estación Friedrichstrasse en Berlín, uso una forma prismática que me pareció corresponder mejor al emplazamiento triangular del edificio. Coloqué las paredes de cristal ligeramente anguladas unas respecto a otras para evitar la monotonía de las superficies de cristal demasiado grandes. Descubrí, trabajando con maquetas de cristal, que lo más importante es el juego de reflejos y no, como en un edificio corriente, el efecto de luz y sombra.



Los resultados de estos experimentos pueden verse en el segundo esquema publicado aquí. A primera vista, el perímetro curvado de la planta parece arbitrario. Estas curvas, por el contrario, están determinadas por tres factores: iluminación suficiente para el interior, la masa del edificio vista desde la calle y, finalmente, el juego de reflejos. Comprobé en la maqueta de cristal que calcular las luces y sombras no ayuda en el diseño de un edificio completamente de cristal.

Los únicos puntos fijos de la planta son las cajas de escalera y ascensor. Todos los otros elementos de la planta dependen de las necesidades del edificio y están diseñados para ser resueltos en cristal.

Ludwig Mies van der Rohe, BÜROHAUS, 1923

En: "Edificio de oficinas". En: *Escritos, diálogos y discursos*, traducción a cargo de Luis Bravo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2003, p. 25-26.

Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina y todo formalismo.

La arquitectura es la voluntad de la época traducida a espacio.

Viva Cambiante Nueva.

Ni el ayer, ni el mañana, solo el hoy puede plasmarse.

Solo se puede realizar esta arquitectura.

Crear la forma desde la esencia del problema con los medios de nuestra época.

Esta es nuestra tarea.

Un edificio de oficinas es un edificio de trabajo de organización, de claridad, de economía.

Lugar de trabajo amplio, iluminado, no compartimentado sino articulado de acuerdo con la organización del trabajo.

Máximo rendimiento con mínimos medios.

Los materiales son hormigón, acero, cristal.

Las estructuras de hormigón armado son esqueletos por naturaleza. No tartas. Ni fortalezas. Columnas y jácenas eliminan paredes de carga. Es construcción de piel y huesos.

La división funcional del espacio de trabajo determina la profundidad del edificio: 16 metros. Se encontró que el sistema más económico es una doble hilera de columnas separadas 8 metros, con 4 metros en voladizo a cada lado. Las jácenas están separadas cada 5 metros. Esas jácenas sostienen las losas del piso que, al final del voladizo, se levantan perpendicularmente formando la piel exterior del edificio. En esas paredes se apoyan estanterías, para permitir la libre visibilidad en el centro de las habitaciones. Sobre las estanterías, que tienen 2 metros de alto, corre una faja continua de ventanas.

Ludwig Mies van der Rohe, ARBEITTHESEN, 1923

En: "Tesis de trabajo". En: *Escritos, diálogos y discursos*. Traducción a cargo de Luis Bravo, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2003, p. 27.

Rechazamos reconocer problemas de forma; solo problemas de construcción.

La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino solo el resultado.

La forma, por sí misma, no existe.

La forma como objetivo es formalismo; y lo rechazamos.



Nuestra tarea, en esencia, es liberar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirla a aquello que debiera ser exclusivamente: construcción.

Ludwig Mies van der Rohe, **BAUKUNST UND ZEITWILLE, 1924**

En: "Arquitectura y Modernidad". *Escritos, diálogos y discursos*. Traducción a cargo de Luis Bravo. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, Murcia, 2003, p. 31-33.

Los templos griegos, las basílicas romanas y las catedrales medievales son significativas para nosotros como creaciones de toda una época, más que como obras de arquitectos individuales. ¿Preguntamos los nombres de sus constructores? ¿Qué significado tiene la personalidad casual de sus creadores? Estos edificios son impersonales por naturaleza. Son la pura expresión de su tiempo. Su verdadero sentido es que son símbolos de su época.

La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio. Hasta que esta simple verdad no sea reconocida, la nueva arquitectura será insegura y vacilante. Hasta entonces será un caos de fuerzas sin dirección. Una cuestión como la de la naturaleza de la arquitectura tiene importancia decisiva. Debemos entender que toda la arquitectura está basada sobre su propio tiempo, que solo puede manifestarse en tareas vivas y en medio de su propio tiempo. En ninguna edad ha sido de otro modo.

Es inútil escoger el uso de formas del pasado en nuestra arquitectura. Incluso el más fuerte talento artístico fracasará en este intento. Una y otra vez vemos arquitectos de talento que fracasan porque su obra no está a tono con su época. En última instancia, pese a sus grandes condiciones, son aficionados; no cambia nada que se equivoquen entusiásticamente. Es una cuestión de principios. Es imposible ir hacia adelante y mirar hacia atrás; quien vive en el pasado no puede avanzar.

El sentido general de nuestro tiempo tiende hacia lo laico. Los esfuerzos de los místicos serán recordados como anécdotas. Pese a nuestra gran comprensión de la vida, no construiremos catedrales. Tampoco los grandilocuentes gestos de los románticos significan nada para nosotros, porque tras ellos detectamos su forma vacía. El nuestro no es tiempo de *pathos*; no respetamos los vuelos del espíritu tanto como valoramos la razón y el realismo.

La exigencia de nuestro tiempo, de realismo y funcionalismo, debe ser satisfecha. Solo entonces nuestros edificios expresarán la grandeza potencial de nuestro tiempo; y solo un loco puede decir que no es grande.

Hoy nos afectan cuestiones que son de naturaleza general. Lo individual está perdiendo significado; no nos interesa demasiado su destino. Los éxitos decisivos en todos los campos son impersonales y sus autores son, en su mayoría, desconocidos. Forman parte de la tendencia de nuestro tiempo hacia el anonimato. Nuestras estructuras de ingeniería son ejemplo. Diques gigantescos, grandes instalaciones industriales, puentes inmensos se construyen como cosa corriente, sin referir el nombre del diseñador. Apuntan a la tecnología del futuro.

Si comparamos la pesadez de mamut de los acueductos romanos con la ligereza de malla de las grúas modernas, o las bóvedas macizas con la construcción de hormigón armado, comprenderemos cuánto difiere nuestra arquitectura de la del pasado en forma y expresión. Los métodos industriales modernos han tenido gran influencia en su desarrollo. Es una falta de sentido objetar que los edificios modernos son solo utilitarios.

Si descartamos todas las concepciones románticas, podemos reconocer las estructuras de piedra de los griegos, la construcción en ladrillo y hormigón de los romanos y



las catedrales medievales, como triunfos, todos ellos, de la ingeniería. Podemos estar seguros de que los primeros edificios góticos fueron vistos como intrusos en su ambiente románico.

Nuestros edificios utilitarios solo pueden hacerse dignos del nombre de arquitectura si interpretan fielmente su tiempo, con su perfecta expresión funcional.

Sigfried Kracauer, TESSENOW BAUT DAS BERLINER EHRENMAL, 1930

En: "Memorial berlinés". *Escritos sobre Arquitectura*. Edición a cargo de Daniele Pisani, traducciones de Joan Ibáñez y Arnim Schulz, Editorial Múditos & Co. Barcelona, 2011, p. 101-108.

En el concurso para el memorial berlinés, del que informábamos aquí hace unos días, los gobiernos del imperio y del estado prusiano se han decidido por la realización del proyecto del profesor Tessenow. Hay que felicitarlos por este veredicto. Desde hoy por la mañana están expuestos públicamente en la gran sala de la *Herrenhaus* los seis trabajos presentados. También se ha levantado una valla protectora alrededor de la *Wache* de Schinkel; un signo visible de que pronto empezarán las obras.

Me gustaría, antes de ponerme a comentar los trabajos galardonados por los expertos —los cuales son, efectivamente, los mejores—, dejar claro de entrada que, en la presente situación, figurarse cuál es la función de un memorial apenas es posible. Es cierto que se pueden levantar monumentos conmovedores y reforzar el significado que se les ha atribuido mediante algunos símbolos —¿pero no tuvimos suficiente con nuestras torres de Bismarck? La verdad es esta: en la actualidad las declaraciones afirmativas nos están casi totalmente vetadas. No las soportamos en el lenguaje literario ni en el arquitectónico. Que las iglesias modernas tengan el aspecto de silos de grano o de estaciones no es seguramente ninguna casualidad, y lo mismo puede decirse de que, precisamente las obras puramente funcionales, las que solo sirven a las más sobrias actividades, provoquen más que cualquier otra la impresión de ser construcciones privadas de función. Son los únicos monumentos verdaderos de la época. ¿Y a qué se debe? En Alemania a que, bajo cualquier circunstancia, y en relación con las condiciones de vida más importantes, estamos demasiado enfrentados como para convenir en un compromiso que nos reuniera a todos. Para nosotros no sería real. Podemos anhelarlo, pero no está a nuestro alcance. El memorial solo puede ser, en un caso así, una solución de emergencia. No es menester la representación celosa de su contenido —¿qué saben hoy la mayoría de las personas sobre la muerte?—, sino la continencia más extrema. Un lugar conmemorativo para los caídos en la guerra mundial no puede, si queremos ser honestos, ser mucho más que un espacio vacío.

Precisamente aquí radica la decencia del proyecto de Tessenow, en que quiere darnos tan solo lo que poseemos. Entre los expertos, el director general Waetzoldt, el profesor Kreis, el consejero ministerial Behrendt, Karl Scheffler y el consejero ministerial Rudelius, del ministerio del ejército del Reich, lo han recomendado en primer lugar por su sencillez, su universal inteligibilidad y su conformidad con la obra de Schinkel. El jurado, en este caso (como también sucede con otro par de proyectos), no ha tenido en cuenta las normas de la convocatoria, en las cuales se aclara: "La presente disposición planimétrica y la finalidad invitan a situar el centro del monumento a cielo abierto, como un pequeño patio. La idea de una construcción en forma de atrio debe ser por lo tanto asumida como base de la solución". Una prescripción cuya observancia, como muestran los ejemplos, no ha llevado a ningún resultado afortunado. Tessenow se ha apartado de ella en beneficio de un espacio interior desnudo, cuyas paredes repiten el bello tallado en piedra de la fachada de Schinkel. Por lo demás, la sala se ha vaciado absolutamente de



símbolos y ornamentos, excepto por el hecho de que en su centro se levanta un simple bloque que sostiene una corona. Esta instalación, nada pretenciosa, queda envuelta en la luz que cae sobre ella desde el óculo del techo, en el cual están inscritas las cifras de los años de la guerra. Además, a derecha e izquierda del zócalo de la corona hay dos candelabros que se elevan esbeltos en el aire. No es mucho, incluso es muy poco; pero en vista de nuestra vida económica y espiritual actual es exactamente suficiente. La sana modestia de Tessenow ha sabido evitar el contrabando metafísico y se ha limitado a dar proporciones respetables al lugar conmemorativo. Su composición es quizás demasiado delicada, demasiado sensible para el propósito que debe cumplir. Pero siempre es mejor la intimidad honrada que renuncia a falsos sentimientos, que una objetividad que resuena vacía sin una participación individual.

Mies van der Rohe, este magnífico arquitecto, se ha lanzado a la aventura con la que Tessenow no se atrevió por justas razones. A diferencia de este, pretende conferir a la idea del memorial toda su forma. Quiere crear una especie de cerramiento corpóreo para el recuerdo, en el que este pueda explayarse realmente. Con esta intención diseña un espacio interior sin luz, mínimamente iluminado a través, tan solo, de las ventanas de la fachada. Las paredes del panteón son de mármol oscuro, y en medio de la oscuridad está prevista una losa sepulcral con un bajorrelieve del águila imperial. Habrán sido las intenciones conceptuales de la composición las que han inducido al comisionado cultural del Reich doctor Redtlob, al consejero municipal de obras de Berlín Wagner y al director ministerial Kiessling, a pronunciarse a su favor. ¡Si se hubiera hecho algo siguiendo estas intenciones! Por muy comprensibles que sean, su realización es sin duda cuestionable. No es que a Mies van der Rohe le faltase capacidad; pero el poder de hablar con símbolos no solo depende de la capacidad artística, sino de condiciones sobre las que el individuo no tiene influencia alguna. Quizás el artista ha considerado estas condiciones como ya dadas. Que no lo son, lo prueba su diseño. Contrariamente a las expectativas, el espacio que ha proyectado se parece más bien a esos confortables vestíbulos que son el orgullo de algunas grandes corporaciones; a ello contribuyen aún más las lámparas tubulares en el lado de la entrada y la puerta al fondo, que cancelan una y otra vez la impresión de cámara mortuoria. Cada emoción no suficientemente fundada en hechos deriva en su contrario. Pero honra a Mies van der Rohe el que, con grandes medios, haya tratado de realizar lo imposible. Solo ha fracasado allí donde todos estamos condenados a fracasar, y, sin duda, por una vez tenía que sufrir, él mismo, esta experiencia del límite.

El profesor Poelzig se ha atenido a la exigencia de la convocatoria del premio y ha proyectado un atolondrado atrio a cielo abierto. Numerosos pilares, libres en su parte superior, rodean un pequeño patio en el que se encuentra un sepulcro. Los pilares se han concebido, evidentemente a causa de la gran majestuosidad perseguida, altos y delgados como espárragos, y no solo tienen poca relación con la arquitectura exterior de Schinkel, sino que incluso se oponen a ella. El sepulcro hacia el que miran pertenece a esa dudosa condición literaria que ha tenido un cierto papel en el debate sobre el memorial del Reich: un sepulcro natural, cuya tierra debe provenir de los distintos campos de batalla. El resonar del sentimentalismo, desgraciadamente tan habitual entre nosotros, ha producido a menudo las peores aberraciones. Así, el sepulcro del guerrero en el que ningún cuerpo yace, precisamente por culpa de su naturalismo, queda rebajado a mera decoración. Más que un símbolo, es una farsa penosa. ¡Y cuán desesperada es la locura abstracta de querer satisfacer todas las posibilidades de duelo concebibles mediante la suma mecánica de la tierra de los campos de batalla! Poelzig no solo se ha apropiado de este glorioso arte de calcular, sino que además, para colmo, hace surgir dos imponentes llamas de los pilones de las esquinas de la fachada, tan insignificantes como la imitación del sepulcro. En resumen, todo el proyecto concluye en un fenomenal punto muerto.



Una observación tan solo sobre el trabajo de Peter Behrens, que no fue presentado como propuesta. Es frío y resuelve el tema con medios conocidos, sin precipitarse en despilfarros intelectuales. Probablemente el encargo no podía cuajar con Behrens, de ahí la falta de color del proyecto y su actitud desfasada.

A propósito de la inauguración del memorial berlinés

Hoy tiene lugar la inauguración solemne del *memorial en la Neue Wache de Schinkel* en el *Unter den Linden*. Ya valoré y justifiqué en su momento las ventajas del diseño del profesor Heinrich Tessenow, galardonado con el primer premio. En este momento hay que decir que la realización del proyecto cumple todas las expectativas que entonces le asignamos. Aclarar esto es tanto más necesario cuanto que el proyecto tuvo que soportar los ataques más feroces y parciales de una parte de la prensa berlinesa.

Antes de adentrarse en el lugar conmemorativo, deben atravesarse las columnas del edificio de Schinkel, las cuales, como gigantescos soldados en duelo, permanecen firmes y saludan. Así como su severa agrupación, se ha mantenido también *inalterado* todo el exterior del monumento histórico, exceptuando el muro de la entrada, cuyas tres ventanas han sido sustituidas por puertas enrejadas. Los barrotes se encuentran ampliamente separados y permiten al paseante echar una mirada furtiva al interior de la sala. Es lo que prometió ser: un gran espacio desnudo con un óculo en el centro, a través del cual resplandece el cielo en el interior. Bajo la luz que se precipita se alza un cubo de granito negro de Suecia, ante el que está dispuesto un pequeño zócalo que lleva la significativa inscripción "1914-1918" y sirve de podio a las coronas. Sobre el mismo cubo reposa una corona de oro y plata, cuyos destellos alcanzan desde la sala hasta la calle. No se trata del típico trenzado de laurel, sino de un bocel resuelto con artística levedad. Ha sido elaborado por el profesor Ludwig Gies y ha costado en total unos 40.000 marcos. A derecha e izquierda del pedestal de la corona se alzan dos esbeltos candelabros de bronce desde los que irradia la luz de las velas.

Esto es todo. Pero cualquier "más" habría sido ya "demasiado". Pues, en una atmósfera social y espiritual como la nuestra, todos los signos que se nos quieren imponer como símbolos se convierten forzosamente en una imitación vacía. Tessenow los ha evitado con razón. En lugar de rellenar este cuadrado de símbolos, que no pueden expresar más que clichés o consignas dudosas, ha preferido modelarlo puramente como espacio, según las reglas del arte. Su techo reposa sólidamente y sin transición sobre las cuatro paredes; pero inherentes a él son el sentido de la proporción, la sensibilidad para con el material y la finura de espíritu. Estas cualidades otorgan al arquitecto un lenguaje que se compone de muchas palabras: del corte de los sillares de las paredes de piedra caliza, de la ponderada composición del pavimento de mosaico, de los perfiles de bronce del óculo levemente arqueados, que invitan al ojo vagante a permanecer brevemente en las regiones elevadas, sin hacerlo pese a todo prisionero. Solo los candelabros, en los que el bronce de que están hechos no se percibe muy claramente, tienen un aire excesivamente privado; aunque debe de resultar para ellos especialmente arduo mantenerse en la esfera existencial general. Todos estos detalles solo van surgiendo poco a poco, y en absoluto están destinados a ser percibidos individualmente. Su finalidad es desaparecer, hundirse en la penumbra, cuya solemnidad garantizan. Sin embargo, están presentes en el observador. Sin que este tenga que justificar su existencia, siente, gracias a su presencia, qué cualidades humanas esenciales se representan en el espacio. Y estas lo llenan más que cualquier figura. Cuando esta mañana visité el memorial, la lluvia entraba por el óculo. Su irrupción no representó un contratiempo para la arquitectura, sino que, al contrario, solo entonces alcanzó su perfección. Corrió por el piso, el cual viró a un tono de color más oscuro por la humedad, y descendió por el bloque de granito en finos hilos de color negro profundo. Fue como si el pedestal llorara.





Bibliografía general

En este apartado se incluyen los manuales generales de historia del arte y de la arquitectura, y aquellos textos que consideramos básicos para un curso en el que los ámbitos temáticos de muchas disciplinas se intersectan activamente.

AA.VV. (1973) *De la vanguardia a la metrópoli*, G. Gili, Barcelona.

(1990) *La città che sale. Cinema, avanguardie, immaginario urbano*, Manfrini, Trento.

(1993) *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Ed. du Centre Pompidou, París (trad. cast.: *Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*, Electa, Madrid, 1994).

(2010) *Arquitectura escrita*. Juan Calatrava y Winfried Nerdinger, editores, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

Altshuler, B.

(1994) *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*, Harry N. Abrams, Nueva York.

Ansary, P.; Schoonbrodt, R.

(1989) *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*, AAM, Bruselas.

Argan, G.C.

(1970) *L'arte moderna. 1770/1970*, Sansoni, Firenze (trad. cast.: *El arte moderno. 1770/1970*, Fernando Torres, Valencia, 1975).

(1984) *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma (trad. cast.: *Historia del Arte como historia de la ciudad*, Laia, Barcelona, 1984).



- Assunto, R.
(1983) *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Jaca Book, Milán.
- Banham, R.
(1960) *Theory and Design in the First Machine Age*, The architectural Press, Londres (trad. cast.: *Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina*, Paidós, Barcelona, 1985).

(1969) *The Architecture of the Well-Tempered Environment*, Architectural Press, Londres (trad. cast.: *La Arquitectura del entorno bien climatizado*, Infinito, Buenos Aires, 1975).
- Barilli, R.
(1997) *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli editore, Milán.
- Baudelaire, Ch.
(1863) *Le peintre de la vie moderne*, Le Figaro, París (trad. cast.: *El pintor de la vida moderna*, Arquitectura, Murcia, 1995).
- Benevolo, L.
(1960) *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari (trad. cast.: *Historia de la arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1977).

(1993) *La città nella storia d'Europa*, Laterza, Roma-Bari.
- Benjamin W.
(1927-40) *Das Passagen Werk* (1982), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. cast.: *Libro de los Pasajes*, Ediciones Akal, Madrid, 2005).
- Berman, M.
(1985) *All that is Solid Melts into Air. The experience of modernity*, Simon and Schuster, Nueva York, (trad. cast.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, S. XXI, Barcelona, 1989).
- Biraghi, M.
(2008) *Storia dell'architettura contemporanea I (1750-1945), II (1945-2008)*, Piccola biblioteca Einaudi, Turín.
- Biraghi, M.; Ferlenga, A.
(2013) *Architettura del Novecento. Opere, progetti, luoghi*. Vol. 1 y 2, Giulio Einaudi editore, Torino.
- Boschetto, A.
(1973) *Bibliografia di Roberto Longhi*, Sansoni, Florencia.
- Boyer, M.Ch.
(1994) *The city of collective Memory. Its historical imagery and architectural entertainments*, MIT Presscop., Cambridge Mass.

- Bozal, V.
(2006) *Estudios de arte contemporáneo, I. La mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*, Antonio Machado Libros, La Balsa de la Medusa, Madrid.
- Bradbury, M.; McFarlane, J.
(1976) *Modernism 1890-1930*, Penguin, Harmondsworth.
- Brooks, P.
(1977) "The text of the city", en *Oppositions*, n. 8, Nueva York.
- Bürger, P.
(1974) *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main (trad. cast.: *Teoría de la Vanguardia*, Edicions 62, Barcelona, 1987).
- Butler, C.
(1994) *Early modernism. Literature, music and painting in Europe. 1900-1916*, Claredon Press, Oxford.
- Calatrava, J., Nerdinger, W.
(2010) *Arquitectura escrita*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- Chipp, H.B.
(1995) *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid.
- Choay, F.
(1965) *L'Urbanisme. Utopies et réalités*, Editions du Seuil, París (trad. cast.: *El urbanismo: utopías y realidades*, Lumen, Barcelona, 1970).
- Cirlot, L.
(1993) *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, editorial Labor, Barcelona.
- Clark, T. J.
(1985) *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton University Press, Princeton, NJ.
- Clark, T. J.
(2001) *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism*, Yale University Press, New Haven and London.
- Cohen, J-L.
(2012) *The Future of Architecture Since 1889*, Phaidon, Londres.
- Cohen, J-L., Frank, H.
(2013) *Interférences. Interferenzen. Architecture. Allemagne-France, 1800-2000*. Éditions du Musées de Strasbourg, Estrasburgo.



- Collier, P.; Lethbridger R. (ed.),
(1994) *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth-century France*, Yale University Press, New Haven y Londres.
- Collins, P.
(1956) *Changing Ideals in Modern Architecture. 1750-1950*, Faber & Faber, Londres (trad. cast.: *Los ideales de la Arquitectura Moderna*, su evolución: 1750-1950, G. Gili, Barcelona, 1970).
- Colquhoun, A.
(1989) *Architettura moderna e storia*, Laterza, Roma-Bari, (trad. cast: *La Arquitectura moderna: una historia desapasionada*, G. Gili, Barcelona, 2005).
- Conrads, U.
(1964) *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ulstein GmbH, Frankfurt-Berlín (trad. cast.: *Programas y manifestos del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973).
- Curtis, W.J.R.
(1982) *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press Limited, Londres (trad. cast.: *La arquitectura moderna desde 1900*, Londres; Nueva York : Phaidon Press, cop. 2006).
- Dal Co, F.
(1982) *Abitare nel moderno*, Laterza, Bari (trad. cast.: *Dilucidaciones. Modernidad y Arquitectura*, Paidós, Barcelona, 1990).
- De Benedetti, M.; Pracchi, A.
(1988) *Antologia dell'architettura moderna*. Testi, manifesti, utopie, Zanichelli, Bolonia.
- De Fusco, R.
(1974) *Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Bari (trad. cast.: *Historia de la arquitectura contemporánea*, Blume, Madrid, 1982).
- (1983) *Storia dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.
- De Micheli, M.
(1959) *Le avanguardie artistiche del novecento*, Schwarz ed., Milán (trad. cast.: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1979).
- De Seta, C.
(1980) *Origini ed eclisse del movimento moderno*, Laterza, Bari.
- (1985) *Le città capitali*, Laterza, Roma-Bari.
- (1996) *La città europea. Dal XV al XX secolo*, Bibl. Univ. Rizzoli, Milán.

- Drucker, J.
(1994) *Theorizing Modernism. Visual Art and the critical tradition*, Columbia University Press, Nueva York.
- Fanelli, G.
(1991) *Fin de Siècle. La vita urbana in Europa*, Cantini, Florencia.
- Fanelli, G.; Gargiani, R.
(1994) *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari (trad. cast: *El Principio del revestimiento: prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea*, Akal, Madrid, 1999).
- Fer, B., Batchelor, D., Wood, P.
(1999) *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras, 1914-1945*, Akal, Madrid.
- Frampton, K.
(1980) *Modern Architecture. A Critical history*, Thames and Hudson, Londres (trad. cast.: *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, G. Gili, Barcelona, 1981).

(1995) *Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass (trad. cast.: *Estudios sobre cultura tectónica: poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Akal, Madrid, 1999).
- Francastel, P.
(1956) *Art et technique aux XIX et XX siècles*, Editions de Minuit, París (trad. cast.: *Arte y Técnica en los siglos XIX y XX*, Ed. Debate, Madrid, 1990).
- Fascina, F.; Harrison, Ch. (eds.)
(1982) *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, Harper & Row Ltd., Londres.
- Fascina, F.-Harris, J.
(1992) *Art in modern culture. An anthology of critical texts*, Phaidon, Londres.
- Fregna, R.
(1987) *Le città di utopia*, CLUEB, Bolonia.
- Frisby, D.
(1985) *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the work of Simmel, Krakauer and Benjamin*, Polity Press, Cambridge, 1985 (trad. cast.: *Fragmentos de la modernidad*, La Balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992).
- Gay, P.
(2007) *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.



- Gehlen, A.
(1960) *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Aesthetik der modernen Malerei*, Athenäum Verlag, Frankfurt a.M.-Bonn (trad. cast.: *Imágenes de época: Sociología y estética de la pintura moderna*, Península Edicions 62, Barcelona, 1994).
- Giedion, S.
(1941) *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge (trad. cast.: *Espacio, Tiempo y Arquitectura. El futuro de una nueva tradición*, Reverté, Barcelona, 2009).
- Gombrich, E.H.
(2003) *La historia del Arte*, Editorial Debate, Madrid.
- González, Á; Calvo, F; Marchán, S.
(1999) *Escritos de arte de vanguardia, 1900-1945*, ediciones Istmo, Madrid.
- Gravagnuolo, B.
(1991) *La progettazione urbana in Europa. 1750-1960*, Laterza, Roma-Bari (trad. cast.: *Historia del urbanismo en Europa. 1750-1960*, Akal, Madrid, 1998).
- Hall, P.
(1989) *Cities of Tomorrow: an intelectual history of city planning in the twentieth century*, Basil Blackwell, Oxford (trad. cast.: *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX*, Ed.del Serbal, Barcelona, 1996).
- Hamon, Ph.
(1989) *Expositions. Littérature et architecture an XIXème siècle*, Libr. J. Corti, París (trad. it.: *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, CLUEB, Bolonia, 1995).
- Harrison Ch. & Wood P.
(1992) *Art in Theory. 1900-1990. An Antology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers, Oxford.
- Hereu, P.; Montaner, J.M.; Oliveras, J.
(1994) *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Nerea, Madrid.
- Hitchcock, H.-R.
(1958) *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, (trad. cast.: *Arquitectura: siglos XIX y XX*. Cátedra, Madrid, 1981).
- Hitchcock, H.-R.-Johnson, Ph.
(1932) *The International Style. Architecture since 1922*, W.W. Norton & Company, Nueva York, (trad. cast.: *El Estilo Internacional: arquitectura desde 1922*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984).

- Hofmann, W.
(1987) *Grundlagen der modernen Kunst*, Alfred Kröner Verlag (trad. cast.: *Los fundamentos del arte moderno*, Edicions 62, Barcelona, 1992).
- Hughes, R.
(1980) *The Shock of the New. Art and the Century of Change*, Thames and Hudson, Londres.
- Jencks Ch.; Kroph, K. (eds.)
(1997) *Theories and manifestoes of contemporary architecture*, Academy editions, Londres.
- Jones, E.
(1990) *Metropolis. The World's Great Cities*, Oxford University Press (trad. cast.: *Metropolis*, Alianza ed., Madrid, 1992).
- Kaufmann, E.
(1934) *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien und Leipzig (trad. cast.: *De Ledoux a Le Corbusier: origenes y desarrollo de la arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1982).
- Kern, S.
(1983) *The culture of time and space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge Mass (trad. it.: *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bolonia, 1988, 1995).
- Kolocotroni, V.; Goldman, J.; Taxidou, O.
(1998) *Modernism. An Anthology of Sources and Documents*, Edinburgh University Press, Edinburgo.
- Kostof, S.
(1985) *A History of Architecture*, Oxford University Press (trad. cast.: *Historia de la Arquitectura 3*, Alianza, Madrid, 1988).
- Kracauer, S.
(1963) *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*, Suhrkamp, Frankfurt (trad. it.: *Ginster. Scritto da lui stesso*, Marietti, Casale Monferrato, 1984).
- Krauss, R.E.
(1981) *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press (trad. cast.: *Pasajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, 2002).
- Kruft, H.-W.
(1985) *Geschichte der Architekturtheorie*, C.H.Becksche Verlagsbuchhandlung, München (trad. cast.: *Historia de la Teoría de la Arquitectura*, Alianza, Madrid, 1990).
- Le Corbusier
(1930) *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, G. Crès, París (trad. cast.: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*, Apóstrofe, Barcelona, 1999).



- Leach, N.
(1997) *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, Routledge, Londres.
- Lees, A.
(1985) *Cities perceived. Urban society in European and American Thought. 1820-1940*, Manchester University Press, Manchester.
- Legater, R.T.; Stout, F.
(1996) *The city reader*, Routledge, Londres y Nueva York.
- Lehan, R.D.
(1998) *The City in Literature. An intellectual and cultural history*, University Of California Press, Berkeley.
- Levine, N.
(2009) *Modern Architecture. Representation & Reality*, Yale University Press, New Haven y Londres.
- Maderuelo, J.
(2012) *Sucinta historia del Arte Contemporáneo europeo*. Ediciones la Bahía, Heras.
- Malgrave, H.F.
(2005) *Modern Arhitectural Theory. A historical survey, 1673-1968*, Cambridge University Press, Nueva York.
- Marchán Fiz, S.
(1974) *La arquitectura del siglo XX*, Alberto Corazón ed., Contaminaciones figurativas, Alianza Forma, Madrid.

(1994) *Fin de siglo y los primeros 'ismos' del XX. 1890-1917*, Espasa Calpe, Madrid.

(2010) *La disolución del clasicismo y la construcción de lo moderno*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Masiero, R.; Pigafetta, G.
(1988) *L'arte senza muse. L'architettura nell'estetica contemporanea tedesca*, CLUP, Milán.
- Mazzoleni, D., et ál.
(1985) *La città e l'immaginario*, Officina, Roma.
- Menna, F.
(1975) *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Turín (trad. cast.: *La opción analítica en el arte moderno: figuras e iconos*, G. Gili, Barcelona, 1977).

- Middleton, R. (ed.)
(1982) *The Beaux-Arts and nineteenth-century French Architecture*, Thames and Hudson, Londres.

(1996) *The idea of the city*, Architectural Association, Londres.
- Middleton, R.; Watkin, D.,
(1977) *Architettura dell'ottocento*, Electa, Milán (trad. cast.: *Arquitectura Moderna*, Aguilar, Madrid, 1979).
- Monroe, K.S.
(1981) *Dionysus and the city: modernism in twentieth century poetry*, Princeton, Nueva York.
- Moretti, F.
(1987) *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Turín.

(1997) *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Turín.
- Mumford, L.
(1961) *The city in history*, Brace and Tovanovich Inc., Harcourt (trad. cast.: *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, Infinito, Buenos Aires, 1966).
- Musil, R.
(1969) *Der mann ohne Eigenschaften (1923-1931)* (trad. cast.: *El hombre sin atributos*, Seix Barral, Barcelona, 2010).
- Olmo, C.; Lepetit, B. (a cargo de)
(1994) *La città e le sue storie*, Einaudi, Turín.
- Olsen, D.J.
(1986) *The city as a work of art*. Londres, París, Viena, Yale University Press, New Haven y Londres.
- Patetta, L.
(2009) *Architettura dell'eclettismo: il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960)*, Nápoles, Liguori.
- Pevsner, N.
(1936) *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Penguin, Londres, (trad. cast.: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*, Infinito, Buenos Aires, 1977).

(1962) *Sources of modern art*, Thames and Hudson, Londres.
- Pigafetta, G.
(2007) *Storia dell'architettura moderna. Imitazione e invenzione fra XV e XX secolo*, Bollati Boringheri, Turín.
- Pike, P.
(1981) *The image of the city in modern literature*, Princeton University Press.



- Pizza, A.
(1998) *Londres-París. Teoría, Arte y Arquitectura en la ciudad moderna, 1841-1909*. Tomo I, Edicions UPC, Barcelona.
- Pizza, A.; Pla, M.
(2002) *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Edicions UPC, Barcelona.

(2012) *Chicago-Nueva York: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*, Abada editorial, Madrid.
- Rella, F.
(1995) *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Barcelona.
- Richards, J.M.
(1940) *An Introduction to Modern Architecture*, Penguin Books, Harmondsworth (trad. cast.: *Introducción a la Arquitectura Moderna*, Infinito, Buenos Aires, 1959).
- Romano, M.
(1993) *L'estetica della città europea. Forma e immagini*, Einaudi, Turín.
- Rosenberg, H.
(1959) *The tradition of new*, Horizon, Nueva York, (trad. cast.: *La tradición de lo nuevo*, Monte Avila, Caracas, 1969).
- Rykwert, J.
(1972) *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, The Mit Press, Cambridge Mass. (trad. cast.: *Los primeros modernos: los arquitectos del siglo XVIII*, G. Gili, Barcelona, 1980).
- Schapiro, M.
(1978) *Modern Art. Nineteenth and Twentieth Century*, Selected Papers, Braziller, Nueva York.
- Schorske, C. E.
(1980) *Fin-De-Siecle Vienna: Politics and Culture*, Vintage Books, (tr. cast.: *La Viena de fin de siglo. Cultura y política*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2011).
- Scully, V.
(1961) *Modern Architecture. The Architecture of Democracy*, George Braziller Inc., Nueva York, (trad. it.: *Architettura Moderna*, Jaca Book, Milán, 1985).
- Sedlmayr, H.
(1948) *Verlust der Mitte*, Otto Müller Verlag, Salzburg (trad. cast.: *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como sintoma y símbolo de la época*, Labor, Barcelona, 1959).

(1955) *Die Revolution der modernen Kunst*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GMBH, Hamburgo (trad. cast.: *La Revolución del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990).

Sennett, R.

(1969) *Classic essays on the culture of cities*, Prentice-hall, Nueva York.

(1990) *The conscience of the eye. The design and social life of cities*, A.A. Knopf, Nueva York (trad. cast.: *La conciencia del ojo*, Versal, Barcelona, 1991).

Sharpe, W.; Wallock, L. (eds.)

(1987) *Visions of the Modern City. Essays in History, Art and Literature*, The Johns Hopkins University Press, Londres.

Sica, P.

(1978) *Storia dell'urbanistica. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari (trad. cast.: *Historia del urbanismo. El Siglo XX. Instituto de Estudios de la Administración Local*, Madrid, 1981-1985).

(1980) *Antologia di Urbanistica. Dal Settecento a oggi*, Laterza, Roma-Bari.

Sutcliffe, A.

(1981) *Toward the planned city. German, Britain, the United States and France. 1780-1914*, Basil Blackwell, Oxford.

(1984) *Metropolis 1890-1940*, Mansell, Londres.

Tafuri, M.

(1980) *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Turín (trad. cast.: *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, G. Gili, Barcelona, 1984).

Tafuri, M.; Dal Co, F.

(1976) *Architettura contemporanea I-II*, Electa, Milán (trad. cast.: *Arquitectura Contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1978).

Timms E.; Kelley, D.

(1985) *Unreal city. Urban experience in modern literature and art*, St. Martin's Press, Nueva York.

Vercelloni, V.

(1994) *Atlante storico dell'idea europea della città ideale*, Jaca Book, Milán.

Veyne, P.

(1971) *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Seuil, París (trad. cast.: *Cómo se escribe la historia. Ensayos de epistemología*, Fragua, Madrid, 1984).



Wilk, C.

(2006) *Modernism. Designing a new world, 1914-1939*, Victoria & Albert Museum, Londres.

Williams, R.

(1973) *The country and the city*, Chatto and Windus, Londres (trad. cast.: *El Campo y la ciudad*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2001).

Wittgenstein, L.

(1953) *Philosophische Untersuchungen. Philosophical Investigations*, Herausgegeben von G. Elizabeth M. Anscombe und Rush Rhees, Blackwell, Oxford (trad. cat.: *Investigacions filosòfiques*, Edicions 62, Barcelona, 1997).

Wright Mills, Ch.

(1960) *Images of man*, G.Braziller inc., Nueva York (trad. it.: *Immagini dell'uomo*, Ed. di Comunità, Milán, 1963).

Zarone, G.

(1993) *Metafísica de la ciudad. Encanto y desencanto metropolitano*, Pre-textos, Murcia.

Zevi, B.

(1945) *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Turín.

(1950) *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Turín (trad. cast.: *Historia de la Arquitectura Moderna*, Poseidón, Barcelona, 1980).



CREDITOS DE IMÁGENES

Fig. 01 — Giedion, S. *Building in France, building in iron, building in ferroconcrete*, Santa Monica, [CA]: The Getty Center Publication Programs, 1995,

Fig. 02 — *Hector Guimard*. London, Academy editions, 1978, p.91.

Fig. 03 — Magrinyà, F.; Marzà, F. Cerdà: *150 años de modernidad*, Barcelona: Fundació Urbs i Territori Idelfons Cerdà: ACTAR, 2009, p.97.

Fig. 04 — MacCarthy, F. *William Morris: a life for our time*, London, Faber and Faber, 1994, il.61.

Fig. 05 — *Archivos de Walter Benjamin: fotografías, textos y dibujos*, Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, Madrid, 2010, p.231.

Fig. 06 — Zednicek, W. *Adolf Loos: Pläne - Schriften*, Zednicek, Viena, 2004, p.35.

Fig. 07 — James, K. *Erich Mendelsohn and the architecture of German modernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p.151.

Fig. 08 — The Art Institute of Chicago. *Ryerson & Burnham Archives: Archival Image Collection*, 2010, p. 6. En: www.artic.edu/aic/libraries/research/specialcollections/digitalcollections/allcollections.html

Fig. 09 — Gamard, E.B. *Kurt Schwitters' Merzbau: the cathedral of erotic misery*, Princeton Architectural Press, New York, 2000, fig.2.

Fig. 10 — Garrido, G. *Mélnikov en París, 1925*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2011, p. 128.

Fig. 11 — Droste, M. *Bauhaus Archiv, 1919-1933*, Taschen, Berlín, 2006, p.118.

Fig. 12 — Le Corbusier. *Oeuvre complète. Vol. 1 1910-1929*, Willy Boesiger (ed.), Éditions d'Architecture, Zurich, 2006, p.57.

Fig. 13 — De Michelis, M. *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Electa, Milano, 1991, p. 15.

Fig. 14 — Torres Clavé, J. "La transformació del concepte de l'estatge". *Nova Iberia*, n.2, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

Fig. 15 — Riley, T.; Bergdoll, B. *Mies in Berlin*. The Museum of Modern Art, New York, 2001, p.207.





Índice onomástico

A

Aalto, A. 17, 465, 466, 468
Abram, J. 455
Adams, N. 458
Ades, D. 360
Adler, D. 300, 317
Ahlberg, H. 458
Ahrenberg, S. 515
Albers, J. 17
Allen Brooks, H. 190
Allwood, J. 26
Alofsin, A. 316
Alonso Pereira, J.R. 96, 499
Altshuler, B. 557
Álvarez, A. 95
Amendolagine, F. 205, 210, 216
Anderson, S. 442, 465
Anderson, S.O. 251
Anderson, St. 127
Ansay, P. 557
Apollinaire, G. 14, 338, 340, 341, 424
Aragon, L. 139, 140, 144, 361, 363
Arbós, F. 95
Argan, G.C. 9, 275, 399, 557, 399
Arrechea Miguel, J. 96
Ashbee, Ch.R. 108
Asplund, E.G. 457, 458, 463
Assunto, R. 558
Aubry, F. 78
Avice, J.P. 136
Aymonino, C. 166, 523

B

Bach, J.S. 168, 427
Bacon, F. 168, 171, 212
Bahr, H. 257, 258
Baker, S. 360
Baldellou, M.A. 499
Balzac, H. de 15, 160
Banham, R. 558
Barbieri, U. 532
Barilli, R. 52, 558
Batchelor, D. 561
Bater, J.H. 368
Battisti, E. 26
Baudelaire, Ch. 13, 14, 15, 79, 135, 136,
139, 361, 432, 558, 562
Baumeister, R. 191, 192, 241, 442
Beckmann, M. 434
Beethoven, L. van 213, 265
Béhar, H. 354
Behne, A. 538
Behr, S. 258
Behrens, P. 222, 251, 252, 404, 442, 484,
554
Bel Geddes, N. 329
Belyi, A. 15, 367, 368
Benavent, P. 492
Benevolo, L. 241, 558
Benjamin, W. 14, 24, 134, 135, 136,
139, 140, 141, 176, 199, 360,
558, 561, 569
Benson, J.O. 267



- Benton, T. 515, 523
Bergamín, R. 498
Berlage, H.P. 36, 37, 38, 394, 395
Berman, M. 9, 136, 368, 558
Bernabei, G. 194
Beveridge, Ch.E. 284
Bilancioni, G. 252
Biraghi, M. 558
Bismarck, O. von 130, 203, 553
Blau, E. 338
Bluestone, D. 294
Boccioni, U. 11, 336, 343, 348
Bohigas, O. 493
Boiffard, J.-A. 363
Bonet Correa, A. 96
Bontempelli, M. 475, 476, 484
Boschetto, A. 12, 558
Bossaglia, R. 109
Bottoni, P. 491
Bouguereau, W.-A. 27, 157, 341
Bouillon, J.P. 71, 78
Bouveresse, J. 205
Boyer, M.Ch. 558
Bozal, V. 559
Bradbury, M. 559
Bramante, D. 54, 56, 479
Braque, G. 339, 340, 426
Brecht, B. 223, 236
Bressani, M. 31
Breton, A. 12, 144, 359, 360, 363
Brett, D. 78
Brettell, R.R. 152
Breuer, M. 17
Briggs, A. 26
Broch, H. 168
Bronner, S.E. 236
Brooks, P. 559
Brunelleschi, F. 114
Bruno, F. 542
Bucciarelli, P. 128
Buck-Morss, S. 140
Buddensieg, T. 252
Buder, S. 118
Buderath, B. 252
Burckhardt, L. 244
Burg, A. 480
Bürger, P. 559
Burnham, D. H. 15, 293, 294, 329, 569
Busquets Grau, J. 84
Butler, C. 559
- C**
C.I.A.M. (Congrès International d'Architecture Moderne) 522
C.I.R.P.A.C. (Comité International pour la Résolution des Problèmes de l'Architecture Contemporaine) 498
Cabanel, A. 155, 157
Cabrero, F. 499
Cacciari, M. 166, 168, 176, 205, 210, 228, 245
Calatrava, J. 559
Calvesi, M. 429
Calvo Barrios, J. 96
Calvo, F. 562
Campbell, J. 245
Canogar, D. 26
Capitel, A. 465
Caramell, L. 343
Carassou, M. 354
Carboni, M. 64
Carew Cox, A. 78
Carlyle, Th. 318
Carrá, C. 348, 429, 431, 475, 484
Carrier, D. 136
Carrive, J. 363
Casati, M.L. 343
Castro Borrego, F. 172
Catalina de Ucrania 166
Cattaneo, C. 491
Cerdà, I. 82, 83, 84, 88, 569
Cézanne, P. 152, 158, 159, 160, 259, 337, 340, 422, 423, 426, 558, 559
Chamberlain, H.St. 252
Chardin, J.S. 240
Cheetham, M.A. 261
Chías Navarro, P. 499
Chipp, H.B. 559
Choay, F. 64, 190, 559
Cicerón, M.T. 169
Cirlot, J.-E. 88, 89, 140, 559
Ciucci, G. 455, 480, 483
Clair, J. 166
Clark, T.J. 9, 153, 559
Claudel, P. 424
Cocteau, J. 429
Coen, E. 429
Cohen, J.L. 294, 377, 455, 515, 550, 559
Cohen, M. 360
Collier, P. 560
Collins, P. 13, 455, 560
Collins, G.R. y Ch.C. 96, 190, 242
Colquhoun, A. 560

Combalia, V. 338
Conrads, U. 560
Conzen, M.P. 284
Cooke, C. 377
Cortés, J.A. 499
Cotard, P.A. 78
Courbet, G. 156, 430, 432
Cowling, E. 429
Crane, W. 108
Craso, M.L. 170, 171
Crawford, M. 284
Creese, W. 118
Crego, Ch. 390
Crevel, R. 363
Curie, M. 363
Curtis, W.J.R. 560
Cuypers, P. 394, 395

D

Dal Co, F. 128, 228, 245, 284, 560,
567, 316, 327
Dal Lago, A. 228
Dale Owen, R. 331
Dalí, S. 17, 359, 360
Dato, G. 146
David, J.-L. 9, 89, 137
De Benedetti, M. 560
De Chirico, G. 414, 428, 429, 484
De Duve, Th. 354
De Fusco, R. 52, 560
De Heer, J. 416
De la Encina, J. 57
De Long, D.G. 316
De Magistris, A. 368, 377
De Maré, E. 458
De Micheli, M. 275, 377, 399, 442, 537,
560
De Seta, C. 480, 483, 560
De Simone, R. 483
Dean, G. 317
Delaunay, R. 260, 338, 340, 341
Delteil, J. 363
Demócrito 44
Denti, G. 210, 216
Derain, A. 423, 435
Dernie, D. 78
Des Cars J. 146
Descartes, R. 13
Desnos, R. 363
Di Biagi, P. 523
Dickens, Ch. 14, 107
Dickerman, L. 354

Diéguez Patao S. 499
Diepenbrock, A. 39
Dix, O. 434
Döblin, A. 9, 15, 236, 237
Doesburg, Th. van 389, 390, 394, 399
Domiciano, T.F. 170, 171
Domosh, M. 284
Donahue, N.H. 57, 168, 172, 176, 228
Dos Passos, J. 15, 306, 307, 308
Doswald, Ch. 187
Douglas, G.H. 307
Drexler, A. 323
Dreysse, D. 537
Drucker, J. 561
Dubufe, É. 155
Duchamp, M. 10, 354, 355
Düchting, H. 153
Dumas, A. (hijo) 27

E

Ears, I.A. 146
Eberstadt, R. 241, 242
Eesteren, C. van 532
Eiffel, G. 24, 25, 26, 27, 28, 79, 255, 260,
338, 342, 519
Eisenstadt, S.N. 228
El Lissitzky 366, 370, 373
Eliel, C.S. 258
Eltin, R.A. 483
Éluard, P. 361, 363
Emerson, R.W. 284, 327
Emery, M. 416
Endell, A. 15, 50, 227, 228, 233
Engelman, P. 205
Engels, F. 14, 107, 109, 111
Ernst, M. 17, 186, 257, 406, 522, 537,
538
Esteve, A. 236
Etlin, R.A. 515
Evers, F. 268

F

Fabre, G. 390
Fagiolo Dell'Arco, M. 429
Fahr-Becker, G. 71
Fanelli, G. 187, 194, 416, 455, 561
Fanning, D. 258
Feininger, L. 17, 275
Fenske, G. 465
Fer, B. 561
Ferlenga, A. 558
Fernández de los Ríos, Á. 95



- Fernández Shaw, C. 498
Ferré, F. 78
Ferriss Leich, J. 307
Ferriss, H. 307, 308, 311
Festa-Mc Cormik, D. 172, 307
Fidias 192, 421
Fiedler, K. 51, 52
Finetti, G. de 480
Finiguerra, M. 485
Finsterlin, H. 267, 268
Fischer von Erlach, J.B. 215
Fixler, D. 465
Flaubert, G. 13
Folguera, F. 89, 492
Folli, M.G. 480
Ford, H. 464
Forgács, E. 400
Fort, P. 424
Fox Weber, N. 416
Frampton, K. 128, 561
Francastel, P. 561
France, A. 4, 153, 424, 448, 559, 560, 567, 569
Frank, H. 559
Frascina, F. 339, 561
Fregna, R. 561
Freud, S. 12, 17, 144, 165, 176, 205, 359, 360
Friesz, O. 426
Frisby, D. 228, 561
Fullaondo, J.D. 499
Fullerton Gerould, K. 308
- G**
G.A.T.C.P.A.C. (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporània) 492, 493
Gabetti, R. 416
Galindo, J. 532
Gambirasio, G. 480
Gan, A. 377
García Alonso, R. 176, 199
García Estévez, C.B. 172, 207, 217, 218, 242
García Hernández, R. 96
García i Espuche, A. 84
García Mercadal, F. 498, 499, 501
García Roig, J.M. 128, 245, 442, 532
García Vergara, M. 360
García, M.C. 499
Garcias, J.C. 78
Garden, H. 117, 118, 317
Gargani, A. 176, 205
Gargiani, R. 416, 455, 561
Garner, J.S. 284
Garnier, Ch. 27, 148
Garnier, T. 15, 447, 448
Garrido, G. 377
Gaudí, A. 88, 89, 93, 94
Gay, P. 223, 562
Geddes, P. 117, 118, 123, 329
Gehlen, A. 562
George, H. 95, 110, 317, 434, 435, 448, 567
Gérard, F. 363
Geretsegger, H. 194
Giedion, S. 4, 276, 400, 524, 562, 569
Gies, L. 555
Gilbert, J. 294
Giner, J. 455
Ginzburg, M.Y. 376, 377
Giotto di Bondone 432, 475
Giovanni, G. 344
Giusti Baculo, A. 194
Gleizes, A. 339
Godoli, E. 78, 187
Goethe, J.W. 42, 130, 212, 232, 254, 401
Gogh, V. van 160
Gogol, N.V. 14
Goldman, J. 563
Gombrich, E.H. 52, 562
González, Á. 562
Gras, P. 448
Grassi, G. 538, 542
Gravagnuolo, B. 210, 416, 562
Gresleri, G. 187
Gris, J. 426, 484
Gropius, W. 17, 275, 276, 388, 399, 400, 402, 484, 522, 523, 526, 527, 533, 534, 565
Grosz, G. 17, 434, 435
Guardini, R. 172
Gubler, J. 406
Guimard, H. 50, 77, 78, 79, 494, 569
Günter, R. 532
Gutiérrez Soto, L. 498, 499
- H**
Haas, A.M. 205
Hablick, W. 267
Hall, L. 284
Hall, P. 562
Hamon, Ph. 26, 562
Hardy, D. 118

Häring, H. 267, 532
Harrington, K. 542
Harris, J. 561
Harris, N. 294
Harrison Ch. & Wood P. 562
Harrison, Ch. 339, 561
Harrison, Th. 258
Haussmann, G.E. 15, 30, 111, 135,
141, 144, 145, 146, 521
Haxthausen, Ch.W. 224
Hays, K.M. 406, 542
Hearn, M.F. 31
Heartfield, J. 15
Hegemann, W. 190, 224, 293, 294
Henard, E. 146
Herbert, R.L. 153
Hereu, P. 562
Hernández León, M. 43
Herrick, R. 308
Herrmann, W. 44
Hessen, E.L. (gran duque de Sajonia)
189, 196
Heuss, Th. 272
Hevesi, L. 188, 189
Hilberseimer, L. 322, 406, 541, 542
Hines, Th.S. 323
Hitchcock, H.-R. 523, 562, 563
Hochman, E.S. 276, 400
Hoff, R. van't 398
Hoffmann, D. 31
Hoffmann, J. 1, 186, 187, 188, 211,
538, 548
Hofmann, W. 563
Hofmannsthal, H. von 10, 143, 159,
168, 199
Holabird, W. & Roche, M. 322
Hoogh, P. de 394
Horta, V. 77, 78, 494
Horvat Pintaric, V. 194
Hötte, D.W. 390
Howard, E. 15, 117, 118, 119
Hughes, R. 563
Hugo, V. 10, 168, 267, 532
Hugues, A.C. 327
Hugues, Th.P. 327
Hunt, M. 317
Huse, N. 538
Hutton, J.G. 153
Huxtable, A., 294
Huysmans, J.-K. 27, 157
Huyssen, A. 172
Hvattum, M. 43

I
Ikonomou, E. 52
Illescas, S. 492
Irace, F. 480
Irving, W. 308
Isaacs, R. 400
Isac, A. 84
Itten, J. 275, 399
Iversen, M. 65

J
James, K. 272
Janik, A. 166, 199, 205
Jarman 258
Jarzombek, M. 245
Jauss, H.R. 140
Jencks, Ch. 563
Jentsch, R. 434
Johnson, Ph. 523, 563
Jones, B. 272, 328, 563
Jones, E. 563
Jones, P.B. 272
Jordan, A.P. 146
Jullian, R. 448
Junod, Ph. 52

K
Kadatz, H.G. 252
Kahnweiler, D.H. 339
Kandinsky, W. 258, 261, 262, 275, 390,
399
Kaplan, W. 78
Kaufmann, E. 563
Keating, P. 236
Kelley, D. 9, 172, 177, 236, 567
Kellner, D. 236
Kern, S. 563
Kessler, G. 158
Khan-Magomedov, S.O. 377
Kieren, M. 406
Kirchner, L. 257
Klimt, G. 186, 187
Kohlmaier, G. 26
Kohlmeyer, A. 275, 399
Kolocotroni, V. 563
Koolhaas, R. 308
Kopp, A. 377
Korob'ina, I. 377
Kostof, S. 563
Kracauer, S. 14, 15, 563
Krasin, L. 385
Kraus, K. 164, 176, 199, 200, 523



Krauss R.E. 339, 563
Krell, A. 153
Kroph, K. 563
Kruft, H.-W. 564
Kubin, A. 15, 257
Küper, M. 390

L

Laganà, G. 78
Lahuerta, J.J. 89, 416, 442, 542
Lambert, G. 455
Lamprecht, B. 323
Lancret, N. 340
Landau, S.B. 308
Latham, I. 187
Latour, A. 368
Laurens, H. 426
Lauterbach, H. 267
Lavin, S. 323
Le Corbusier (Ch.E. Jeanneret) 11, 15, 17,
190, 210, 322, 414, 415, 416, 417,
418, 422, 425, 454, 455, 456, 484,
496, 499, 500, 512, 513, 514, 515,
519, 522, 523, 534, 541, 563, 564,
569
Le Fauconnier, H. 340
Leach, N. 564
Lee Masters, E. 17, 338, 339, 426
Lees, A. 564
Legater, R.T. 564
Lehan, R.D. 564
Leitner, B. 205
Lemas, N. 146
Leonidov, I.I. 377
Lepetit, B. 565
Lessing, G. E. 254
Lethaby, W.R. 108
Lethbridger, R. 560
Leti Messina, V. 267
Leusden, W. van 398
Levine, N. 316, 564
Limbour, G. 363
Lingeri, P. 491
Lipchitz, J. 426
Lipps, Th. 59
Lista, G. 344
Llobet, X. 542
Llovet, J. 140
Lloyd, J. 258
Lo Gatto, E. 368
Lodder, Ch. 370
Long Washton, R.C. 268

Longatti, A. 343
Longhi, R. 12, 558
Loos, A. 10, 164, 165, 166, 193, 194,
199, 205, 207, 209, 210, 212,
442, 535, 569

López, M. 84
López-Peláez, J.M. 458
Lorenzo, S. 96
Loyer, F. 146
Luccarelli, M. 327
Lucie Smith, E. 435
Lustenberg, K. 210
Lynton, N. 370

M

Machor, J.L. 284
Mackintosh, Ch.R. 77, 78, 186
Maderuelo, J. 564
Maglio, A. 406
Magrinyà, F. 84
Magris, C. 166, 176
Makart, H. 436
Malcovati, S. 252
Maldonado, T. 245
Malévich, K. 369, 370
Mallgrave, H.Fr. 44, 52, 194, 564
Malkine, G. 363
Mallarmé, S. 10, 422, 424
Manet, E. 9, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 559
Mangone, F. 466
Manieri Elia, M. 300
Mantero, E. 483
Maragall, J. 93
Marc, F. 261, 262
March, L. 323
Marchán Fiz, S. 435, 562, 564
Mariano, R. 483
Marinetti, F.T. 11, 344, 477, 535
Marizzi, B. 199
Martinotti, G. 228
Marx, K. 9, 111, 216, 359
Marzá, F. 84
Masaccio (Tommaso di ser Giovanni
Cassai) 432, 475
Masiero, R. 564
Masini, F. 176
Masoero, A. 344
Masson, A. 17
Masters, E.L. 305
Matisse, H. 258, 423
Maupassant, G. de 27

- Maure Rubio, L. 499
Maure Rubio, M.A. 96
May, E. 522, 534, 537, 538
Mazzoleni, D. 565
McCarter, R. 316
McCoy, E. 323
McFarlane, J. 559
Meidner, L. 257, 258
Melly, G. 360
Mélnikov, K.S. 17, 366, 377, 383, 385, 569
Mendelsohn, E. 222, 271, 272, 484, 569
Menna, F. 565
Menocal, N.G. 300
Mercier, E. 520
Mertins, D. 550
Mestres i Fossas, J. 492
Metzinger, J. 339, 340
Meyer, A. 404
Meyer, H. 388, 406, 407, 542
Michelis, M. 344
Middleton, R. 565
Midgley, D. 236
Miele, Ch. 109
Mies van der Rohe, L. 17, 275, 484, 512,
522, 533, 549, 550, 551, 552,
554
Miller Lane, B. 224, 276
Minardi, B. 480
Miranda, F. 96
Missac, P. 140
Mittner, L. 177
Moholy-Nagy, L. 17, 399
Mondrian, P. 17, 261, 389, 390, 534
Moneo, R. 31
Monet, C. 152, 153, 426
Monroe, K.S. 565
Montaner, J.M. 562
Moretti, F. 565
Morise, M. 363
Morris, W. 12, 16, 106, 107, 108, 109,
127, 565, 569
Moser, K. 213
Mullin, J.R. 538
Mumford, E. 523
Mumford, L. 15, 327, 328, 523, 565
Mundy, J. 354, 429
Muñoz, J. 199
Muratori, G. 480
Musil, R. 10, 176, 177, 199, 205, 565
Muthesius, H. 40, 41, 71, 106, 127,
128, 210, 211, 244, 245, 248,
249, 250
Muzio, G. 480, 481
- N**
Naville, P. 363
Nazon, F.H. 155
Nebehay, Ch. 187
Nerdinger, W. 276, 400, 559
Neumeyer, F. 550
Neutra, R. 322, 323
Nietzsche, F. 14, 229, 232, 548
Noll, M. 363
Norberg-Schulz, Ch. 252
Novalis, (G. Ph. Fr. Frhr. von Harden-
berg) 159
Nute, K. 316
- O**
O’Gorman, J.F. 294, 300
Olbrich, J.M. 38, 186, 187
Olin, M. 65
Oliveras, J. 562
Olmo, C. 416, 565
Olmsted, F.L. 283, 284, 286, 327
Olsen, D.J. 9, 166, 565
Ometiev, B. 368
Ortega y Gasset, J. 500
Osuna, R. 252
Ottinger, D. 344
Otto, Ch.F. 538
Oud, J.J.P. 390, 391, 398, 531, 532
Ozenfant, A. 414, 415, 418, 534
- P**
Pace, S. 455
Palacios, A. 498
Pasteur, L. 363
Patetta, L. 565
Pawlowski, K. 448
Paxton, J. 16, 26
Paz, O. 354
Pearson, P.D. 466
Peets, E. 294
Pehnt, W. 268, 272
Peintner, M. 194
Peirone, S. 210
Peisch, M.L. 294
Pelkonen, E.L. 466
Péret, B. 363
Perkins, D. 317
Perret, A. 416, 454, 455
Perry, G. 339
Petersen, A. 390



Pevsner, N. 31, 565
Picasso, P. 338, 339, 340, 361, 423,
426, 428, 429, 435, 483
Piccinato, G. 242
Pichois, C. 136
Pigafetta, G. 564, 566
Pike, P. 566
Pinon, P. 146
Pinotti, A. 57
Pisanello (A. Pisano) 74
Pisani, D. 206
Pissarro, Cl. 152, 159
Pissarro, J. 152
Pizza, A. 58, 109, 118, 166, 224, 272,
294, 308, 344, 483, 493, 566
Pla, M. 166, 224, 272, 294, 308, 566
Platón 169
Platt, R.H. 284
Ploegaertes, L. 72
Podro, M. 52
Poe, E.A. 14
Poelzig, H. 245, 271, 272, 442, 554
Poggi, Ch. 339
Polano, S. 390
Poli, F. 429
Poling, C.V. 262
Pollini, G. 523
Pommer, R. 538, 542
Ponti, G. 480
Porfyriou, H. 191
Porphyrios, D. 457, 466
Posener, J. 245, 272, 442
Potier, J. 79
Poulson, Ch. 109
Powell, N. 187
Pracchi, A. 560
Princet, M. 340
Pujols, F. 89

Q

Quilici, V. 368
Quitisch, H. 44

R

Racine, J. 361
Ramirez, J.A. 354
Raynal, G.-Th. 467
Reed, P. 316, 466
Rella, F. 566
Rémy, J. 228
Reps, J.W. 284
Reverdy, P. 362, 363

Rheims, M. 78
Rhodes, C. 258
Ricci, G. 268
Richard, L. 224
Richards, J.M. 566
Richards, S. 515
Richardson, H.H. 293, 294, 300, 317
Riegl, A. 59, 60, 61, 64, 65, 253, 254
Rietveld, G. 10, 389, 390, 398
Riley, B. 390
Riley, T. 316
Rilke, R.M. 14, 159, 172, 173, 176, 199
Rimbaud, A. 10, 15, 422, 424
Risselada, M. 210
Robles, R. 153
Rocheleau, P. 284
Ródchenko, A.M. 370
Rodin, A. 160, 544
Rodríguez Arias, G. 492
Rogge, H. 252
Roh, F. 435
Romano, M. 566
Romier, L. 520
Root, J.W. 282, 317, 329
Rosenberg, H. 566
Roskill, M. 262
Rosso, M. 455
Roux, P.P. 361
Rovigatti, M. 448
Rovira, J.M. 550
Rowe, C. 515
Rubin, W. 339
Rubió Tudurí, N.M. 494
Ruskin, J. 13, 16, 31, 107, 108, 109,
112, 120, 127, 212, 515
Russell, F. 72
Rykwert, J. 44, 566

S

Sachs, H. 211, 445
Safran, Y. 199
Sambricio, C. 499
Samoná, G. 242
Sansovino, J. 350
Sant'Elia, A. 11, 322, 343, 344, 349,
477, 535
Santana, S. 199
Sanz, J.A. 455
Sarfatti, M. 476
Sarnitz, A. 323
Scalvini, M.L. 466
Scarpa, L. 224, 538

- Scarrocchia, S. 65
Schapiro, M. 566
Scharoun, H. 271, 272
Scheerbart, P. 38, 224, 268, 553
Scheffler, K. 38, 224, 553
Scheurmann, I. y K. 140
Schezen, R. 210
Schildt, G. 466
Schindler, R. 322, 323
Schinkel, K.F. 215, 553, 554, 555
Schlemmer, O. 400
Schlichter, R. 434
Schlüter, A. 215
Schmitt, R.E. 300
Schmutzler, R. 72
Schnaidt, C. 407
Schoonbrodt, R. 557
Schorchke, C.E. 166, 191, 566
Schroeder-Gudehus, B. 26
Schulze, F. 550
Schumaker, T.L. 483
Schumann, R. 263
Schwartz, F.J. 245
Schwarzer, M. 65
Schwitters, K. 336, 353, 569
Scully, V. 567
Sedlmayr, H. 567
Segal, N. 172
Segantini, G. 195
Sekler, E.F. 187
Selz, P. 258
Semback, K.J. 72
Semper, G. 16, 42, 43, 44, 74, 253, 254
Séneca, L.A. 169
Sennett, R. 567
Serlio, S. 35, 485
Sert, J.LI. 474, 492, 493, 497, 523
Seurat, G.P. 152
Severini, G. 348, 428, 429
Sharpe, W. 567
Shaw, N. 127, 498, 499, 504
Sheine, J. 323
Sherpe, K.R. 236
Sica, P. 242, 567
Sienkiewicz, H. 265
Siess, J. 172
Silver, K.E. 429
Simmel, G. 14, 176, 199, 227, 228, 561
Sironi, M. 475, 477, 480
Siry, J. 300
Sitte, C. 15, 190, 191, 242
Solà-Morales, I. 31
Solana, G. 153
Somer, K. 532
Soria i Puig, A. 84
Soria, A. 84, 95, 96, 98, 191
Soupault, Ph. 361, 363
Spadini, A. 432
Spaeth, D. 542, 550
Spengler, O. 459, 460, 461, 463, 532
Stamm, G. 532
Steffen, G. 464
Steiner, R. 164, 267
Steinman, M. 523
Stephan, R. 272
Stoos, T. 187
Stout, F. 564
Straaten, E.V. 390
Stübben, J. 242
Stunkel, K.R. 328
Sturat, J. 368
Suarès, A. 424
Subirats, E. 308
Suhr, H. 224
Sullivan, L. 282, 294, 299, 300, 317, 329
Sutcliffe, A. 567
Swenarton, M. 109, 118
Szarkowski, J. 300
- T**
Tafari, M. 216, 217, 218, 308, 377,
538, 567
Tagliaventi, G. 118
Tagliaventi, I. 31
Talamona, M. 416
Tanguy, Y. 17
Tatlin, V. 10, 369, 370, 534
Taut, B. 222, 269, 271, 272, 273, 532,
533, 534
Taverne, E. 532
Taxidou, O. 563
Tegethoff, W. 550
Teige, K. 522
Terán, F. de 96
Terragni, G. 476, 482, 483, 487, 49
Tessenow, H. 440, 441, 442, 553,
554, 555, 569
Tester, K. 136
Thompson, E.P. 109
Tibulo, A. 58
Timms, E. 9, 166, 172, 177, 200, 236, 567
Tolstói, L. 263
Tönnies, F. 14, 227
Torroja, E. 498



Toulmin, St. 166, 199, 205
Toulmouche, A. 157
Treiber, D. 316
Trevisiol, R. 194
Troy, N.J. 338
Tschudi Madsen, S. 72
Tupitsyn, M. 370
Turgenev, I. 310
Turner, J.M.W. 13
Turner, P.V. 416
Tzara, T. 336, 353, 355

U

Uccello, P. 432, 475
Ungers L. 523
Ungers, O.M. 523
Unwin, R. 117, 118, 331, 537

V

Valcarce, M.T. 252
Valéry, P. 139
Vallye, A. 339
Vandenbreeden, J. 78
Vázquez, M.E. 140
Vega Holgado, I. 96
Vela Castillo, J. 323
Velázquez Bosco, R. 95
Velde H. van de 12, 50, 71, 72, 244,
245, 248, 250, 536
Ventura, F. 328
Vercelloni, V. 568
Vergo, P. 187
Verlaine, P. 27
Vesnín, L., A., V. (los hermanos) 376
Veyne, P. 568
Viele, E.L. 287
Vigne, C. 78
Vignola, J. 317, 350
Villon, F. 361
Viollet-le-Duc, E. 16, 30, 31, 52, 77
Vitrac, R. 363
Vitruvio Polión, M. 294, 317, 350, 351
Vlaminck, M. de 426
Vogt, P. 262
Von Moos, S. 515
Von Sartory, B. 26
Voysey, Ch. 127

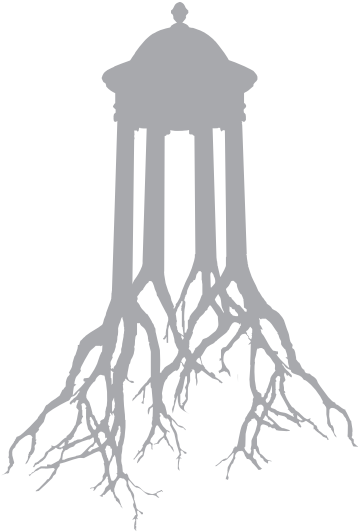
W

Wagner, M. 218, 224, 532, 534, 537,
538, 554
Wagner, O. 15, 193, 194, 196, 209, 323

Wagner, R. 422
Walden, R. 515
Wallock, L. 567
Wangerin, G. 442
Ward, D. 308
Ward, S.V. 118
Watkin, D. 565
Watts, M.S. 310
Webb, Ph. 108, 127
Weber, M. 14, 227, 228, 416
Weiss, G. 442
Werner, O. 194
Wharton, E. 308
Whitman, W. 309, 310, 327
Wickhoff, F. 62
Wieczorek, D. 191
Wiedenhoeff, R. 224, 538
Wijdeveld, P. 206
Wilk, C. 568
Williams, R. 568
Wils, J. 398
Wilson-Bareau, J. 153
Windsor, A. 252
Wingler, H.M. 276
Winkler, K.J. 407
Wittgenstein, L. 16, 165, 166, 176,
199, 205, 206, 207, 210, 216, 568
Wojtowicz, R. 328
Wolff, P.M. 146
Wölfflin, H. 51, 52, 53
Wood, Ch.S. 65
Wood, P. 561
Worringer, W. 57, 58, 74, 75
Wrede, S. 458
Wright Mills, Ch. 568
Wright, F.L.I. 15, 17, 31, 294, 300,
315, 316, 322, 327, 391, 392,
393, 394, 515, 568
Wundt, W. 75

Z

Zanini, G. 480
Zanten, D. van 146, 300
Zarone, G. 568
Zevi, B. 458, 483, 568
Zijl, I. van 390
Zimmermann, U. 236
Zola, É. 14, 15, 153, 158, 160, 447
Zuazo, S. 498, 499
Zucconi, G. 191
Zukowsky, J. 294
Zunz, O. 308







Índice de contenidos

Teoría, arte y arquitectura en la ciudad moderna, 7

ARTE Y ARQUITECTURA FRENTE A UN MUNDO MECANIZADO

1. Cambios técnicos y renovación de los lenguajes

El espectáculo de la mercancía en las exposiciones universales (1851-1900), **25** — AA.VV., *Les Artistes contre la Tour Eiffel* (1887), **26** — La recuperación estructuralista del gótico: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, **30** — Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'Architecture* (1863-1872), **31** — Hendrik Petrus Berlage y la escuela de Amsterdam, **37** — Hendrik Petrus Berlage, *Over de Waarschijnlijke Ontwikkeling der Architectuur* (1905), **38** — El positivismo de Gottfried Semper, **43** — Gottfried Semper, *Der Stil in den Technischen und Tektonischen Künsten* (1863), **44**.

2. Nuevos planteamientos teóricos

Sichtbarkeit / Einfühlung: Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin, **51** — Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), **53** — Einfühlung / Abstraktion: Wilhelm Worringer, **57** — Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1908), **58** — El Kunstwollen de Alois Riegl, **64** — Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (1901), **65** — La Einfühlung en arte y arquitectura: Henry van de Velde, **71** — Henry van de Velde, *Formules de la Beauté Architectonique Moderne* (1916), **72** — El Art Nouveau como ideal Gesamtkunstwerk: Victor Horta, Hector Guimard, Charles Rennie Mackintosh, **77** — P. Agustín Cotard, *La provocation pornographique de M. Guimard et Bernard* (1902), **78**.

3. Desarrollos urbanos y arquitectónicos en la España finisecular

Ildefonso Cerdà y la fundación del urbanismo, **83** — Ildefonso Cerdà, *Teoría general de la urbanización* (1867), **84** — Alegorías gaudinianas en una Barcelona modernista, **88** — Antoni Gaudí, *La ornamentación y otros escritos* (1878), **89** — Joan Maragall, *Fuera del tiempo* (1907), **93** — La ciudad lineal de Arturo Soria, **95** — Arturo Soria, *La ciudad lineal*, (1894), **96**.



TRANSFORMACIÓN DE LAS CIUDADES DE FIN DE SIGLO EN METRÓPOLIS

4. Industrialización y soteriología en el Londres howardiano

Friedrich Engels, John Ruskin, William Morris, el Arts and Crafts Movement, **107** — Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (1845), **109** — Friedrich Engels, *Zur Wohnungsfrage* (1873), **111** — John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (1849), **112** — El diseño de otra ciudad: Ebenezer Howard, Raymond Unwin, Patrick Geddes, **117** — Ebenezer Howard, *Garden Cities of Tomorrow* (1902), **119** — Patrick Geddes, *Cities in Evolution* (1915), **123** — La difusión de los paradigmas domésticos ingleses: Hermann Muthesius, **127** — Hermann Muthesius, *Das Englische Haus* (1904), **128**.

5. París, capital del siglo XIX

“Un poeta lírico en el apogeo del capitalismo”: Charles Baudelaire, **135** — Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (1863), **136** — “Los pasajes” de París: Walter Benjamin, **139** — Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (1926), **140** — Walter Benjamin, *Passages* (1929), **141** — Uniformación moderna versus planificación artística, **145** — Eugène Hénard, *Les alignements brisés. La question des fortifications et le boulevard de grande-ceinture* (1903), **147** — La fijación de lo efímero urbano en las obras impresionistas, **152** — Émile Zola, *M. Manet* (1866), **153** — Joris-Karl Huysmans, *Nana* (1877), **157** — Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cezanne* (1907), **159**.

6. La crisis de las formas en la Viena imperial

Adolf Loos, *Die Potemkin'sche Stadt* (1898), **166** — Los límites del lenguaje, Hugo von Hofmannsthal, **168** — Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief* (1902), **168** — Rainer Maria Rilke, **172** — Rainer Maria Rilke, *Die Aufreißschnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) **173** — Robert Musil, **176** — Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1933), **177** — Arte y libertad en la Wiener Secession, **186** — Joseph Maria Olbrich, *Briefe* (1893, 1899, 1902), **187** — Ciudad historicista contra Großstadt, **190** — Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grund-Sätzen* (1899), **191** — Otto Wagner, **193** — Otto Wagner, *Die Kunst im Gewerbe* (1900), **194** — Otto Wagner, *Die Großstadt* (1910), **196** — En busca del origen, Karl Kraus, **199** — Karl Kraus, *In der großen Zeit* (1914), **200** — Ludwig Wittgenstein, **205** — Ludwig Wittgenstein, *Tractatus lógico-philosophicus* (1921), **206** — Hermine Wittgenstein, *Familienerinnerungen* (1940), **207** — Adolf Loos, **209** — Adolf Loos, *Kulturentartung* (1908), **210** — Adolf Loos, *Architektur* (1910), **212** — El regreso de la utopía en Das Rote Wien, **216** — Friedrich Bauermeister, *Von Gotenburg bis Wien* (1926), **217** — Martin Wagner, *Der Internationale Wohnungs und Städtebaukongress in Wien* (1926), **218** — Red. *Die Siedlung: unsere Zukunft* (1926), **218**.

7. Un crisol de conflictos: el Berlín expresionista

Karl Scheffler, *Die Architektur der Großstadt* (1913), **224** — Alienación e intelectualización: la gran ciudad en la sociología y en la literatura, **227** — Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), **228** — August Endell, *Die Schönheit der großen Stadt* (1908), **233** — Alfred Döblin, **236** — Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929), **237** — El nacimiento del urbanismo como técnica de racionalización, **241** — Rud Ebers-tadt, *Handbuch des Wohnungswesens und der Wohnungsfrage* (1910), **242** — Arte e industria en el Werkbund: de la fundación a la polémica (1907-1914), **244** — Hans



Poelzig, *Die dritte deutsche Kunstgebebeausstellung* (1906), **245** — Hermann Muthesius | Henry Van de Velde, *These und Antithese* (1914), **248** — Peter Behrens, **251** — Peter Behrens, *Kunst und Technik* (1910), **252** — Profetas del ocaso: Ernst Ludwig Kirchner, Ludwig Meidner, **257** — Ludwig Meidner, *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern* (1914), **258** — La abstracción expresiva de Wassily Kandinsky, **261** — Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* (1912), **262** — Virtualidades redentoras en la forma arquitectónica, **267** — Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur* (1914), **268** — Dramatizaciones éticas en la arquitectura construida, **271** — Bruno Taut, *Architektur-Programm | Arbeitsrat für Kunst* (1919), **272** — Bruno Taut, *Frühlicht* (1921), **273** — La Bauhaus I (1919-1923) como comunidad del trabajo liberado, **275** — Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhaus in Weimar* (1919), **276**.

8. Arquitectura y ciudad en los Estados Unidos

De las Company Towns al Movement Park, **283** — Ralph Waldo Emerson, *Nature* (1836), **284** — Frederick Law Olmsted, *Description of the Central Park* (1859), **286** — Chicago, o cómo realizar la ciudad de los negocios, **293** — Daniel H. Burnham; Edward H. Bennett, *Plan of Chicago* (1909), **294** — “El alto edificio de oficinas considerado artísticamente”: Louis Henry Sullivan, **299** — Louis Henry Sullivan, *The tall Office Building artistically considered* (1896), **300** — Nueva York, la metrópoli de los alfabetos enrevesados, **306** — Hugh Ferriss, **307** — John Dos Passos, *Against American Literature* (1916), **308** — Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow* (1929), **311** — Frank Lloyd Wright (1887-1936): la arquitectura como profecía, **315** — Frank Lloyd Wright, *In the Cause of Architecture* (1908), **316** — Viena en California: Rudolf Schindler, Richard Neutra, **322** — Rudolph Michael Schindler, *Modern Architecture. A Program* (1912), **323** — La tradición americana en la obra de Lewis Mumford, **327** — Lewis Mumford, *The Age of the Machine* (1924), **328**.

LAS VANGUARDIAS Y LA CONSTRUCCIÓN DEL FUTURO

9. Movimientos artísticos y realidad metropolitana

La crítica cubista de la realidad, **337** — Jean Metzinger, *Cubisme et Tradition* (1910), **339** — Jean Metzinger, *Note sur la Peinture* (1911), **340** — Robert Delaunay, *Historical Notes on Painting: Color and the Simultaneous* (1913), **340** — Robert Delaunay, *La Lumière* (1913), **341** — Modernolatría futurista y arquitectura, **343** — Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto Futurista* (1909), **344** — U. Boccioni, C. Carrá, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Manifesto dei Pittori Futuristi* (1910), **348** — Antonio Sant’Elia, *Messaggio. L’ Architettura futurista. Manifesto* (1914), **349** — El nihilismo dadá, **353** — Marcel Duchamp, *Posible* (1913), **355** — Tristan Tzara, *Dadaistische Manifest* (1918), **355** — La subversión surrealista, **359** — André Breton, *Manifeste du Surrealisme* (1924), **360**.

10. Suprematismo y constructivismo en Rusia

La ciudad quebrantada de Andrei Belyi, **367** — La revolución en el arte, **369** — Kazimir Malévich, *супрематизм* (1920), **370** — El Lissitzky, *PROUNEN* (1920), **373** — La investigación arquitectónica entre composición y producción, **376** — Moisei Ginzburg, *стиль и эпоха* (1923), **377** — Konstantin Stepánovich Mélnikov, *Pavillon de Ruisse* (1925), **383** — Alexander Rodchenko, *Letters from Paris* (1925), **385**.



11. Abstracción formal y nuevas estilizaciones arquitectónicas

De Stijl holandés: de Piet Mondrian a Gerrit Rietveld, **389** — J.J.O. Oud, *The Influence of Frank Lloyd Wright in the Architecture of Europe* (1925), **391** — Theo van Doesburg, *L'Évolution de l'Architecture Moderne en Hollande* (1925), **394** — La consagración de la modernidad en la segunda Bauhaus (1923-1933): Walter Gropius, **399** — Oskar Schlemmer, *Die erste Bauhaus Ausstellung in Weimar* (1923), **400** — Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus* (1935), **402** — Hannes Meyer, **406** — Hannes Meyer, *Über Marxistische Architektur* (1931), **407**.

FIGURAS DEL ORDEN Y ARQUITECTURAS SIN VANGUARDIA

12. Un arte "realista" y mágico

Formas-tipo y sintaxis geométrica: el Esprit Nouveau de Charles Edouard Jeanneret y Amédée Ozenfant, **415** — Charles-Edouard Jeanneret, *Le Voyage d'Orient* (1911), **416** — Amédée Ozenfant, Charles-Edouard Jeanneret, *Après le Cubisme* (1918), **417** — Le Corbusier, *Domaine de l'Esprit Nouveau* (1920), **421** — Le Corbusier, *Vers le Cristal* (1925), **425** — Rappel à l'ordre, El arte metafísico, **428** — Giorgio de Chirico, *Arte Metafisica* (1913-1920), **430** — Carlo Carrá, *Pittura Metafisica* (1919), **431** — Las visiones metropolitanas de la Neue Sachlichkeit, **434** — George Grosz, *Die Kunst ist in Gefahr* (1925), **435**.

13. Clasicismos en el tiempo de lo moderno

Los arquetipos tectónicos de Heinrich Tessenow, **441** — Heinrich Tessenow, *Handwerk und Kleinstadt* (1919), **442** — Tony Garnier y la Cité Industrielle, **447** — Tony Garnier, *La Cité Industrielle* (1917), **448** — La formalización de la estructura en August Perret, **454** — Auguste Perret, *M. Auguste Perret nous parle de l'Architecture au Salon d'Automne* (1923), **455** — Atemporalidad y swedish grace en la arquitectura de Erik Gunnar Asplund, **457** — Erik Gunnar Asplund, *Vår Arkitektoniska Rumsuppfattning* (1931), **458** — Erik Gunnar Asplund, *Acceptera* (1931), **463** — Neoclasicismo y organicismos en el primer Alvar Aalto, **465** — Alvar Aalto, *Keskisoumalainen Maiseman Rakennustaide* (1925), **466** — Alvar Aalto, *Porraskiveltä Arkihuoneeseen* (1926), **468**.

14. Italia y España hacia 1930

Afinidades novecentistas. Massimo Bontempelli y Mario Sironi, **475** — Massimo Bontempelli, *L'Avventura Novecentista* (1932-34), **476** — Giovanni Muzio y Giuseppe De Finetti, **480** — Giovanni Muzio, *Alcuni architetti d'oggi in Lombardia* (1931), **481** — El Gruppo 7 y Giuseppe Terragni: la defensa de una modernidad mítica, **482** — Gruppo 7, *Architettura* (1926), **483** — Giuseppe Terragni, *La costruzione della Casa del Fascio di Como* (1936), **487** — La arquitectura catalana entre continuidad y actualización, **492** — Rafael Benet, *L'Art nou, El cop de maça* (1926), **493** — Nicolás M^a Rubió Tudurí, *ACTAR* (1931), **494** — Josep Lluís Sert, *Arquitectura sense 'estil' i sense 'arquitecte'* (1934), **497** — Madrid: de Antonio Palacios a la Generación del 25, **498** — Luís Lacasa, *Le Corbusier, o Américo Vespucio* (1928), **499** — Fernando García Mercadal, *Manifiesto CIAM* (1928), **501** — Casto Fernández-Shaw, *Concurso para el faro a la memoria de Cristóbal Colón* (1931), **504**.

LA PROCLAMACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA

15. Entre la ciudad funcional y la ciudad de los “objetos”

Le Corbusier: de la utopía de la racionalización a los objets à réactions poétiques, **513** — Le Corbusier, *Où en est l'Architecture?* (1927), **515** — Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme* (1930), **519** — Los postulados modernos en los primeros CIAM, **522** — Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen* (1929), **524** — Walter Gropius, *Flach-, Mittel-, oder Hochbau?* (1930), **527** — Experiencias de gestión urbana. Rotterdam: Jacobus Johannes Pieter Oud, 1918-1933; Amsterdam: Cornelius van Eesteren, 1935, **531** — J.J.P. Oud, *De Nieuwe Baukunst-beweging in Europa* (1933), **532** — Frankfurt: Ernst May, 1925-1930; Berlín: Martin Wagner, 1926-1933, **537** — Ernst May, *Die Wohnung für das Existenzminimum* (1929), **538** — La ciudad vertical de Ludwig Hilberseimer, **541** — Ludwig Hilberseimer, *Großstadt Architektur* (1927), **542** — Ludwig Mies van der Rohe: la arquitectura sin atributos, **549** — Ludwig Mies van der Rohe, *Hochhausprojekt für Friedrichstrasse in Berlin* (1922), **550** — Ludwig Mies van der Rohe, *Bürohaus* (1923), **551** — Ludwig Mies van der Rohe, *Arbeitthesen* (1923), **551** — Ludwig Mies van der Rohe, *Baukunst und Zeitwille* (1924), **552** — Sigfried Kracauer, *Tessenow baut das Berliner Ehrenmal* (1930), **553**.