

razones de la nueva arquitectura*

Lúcio Costa

En la evolución de la arquitectura, es decir, en las transformaciones sucesivas por las que ha pasado la sociedad, los periodos de transición se han hecho notar por la incapacidad de los contemporáneos para juzgar la magnitud y el alcance de la nueva realidad, cuya marcha pretenden, sistemáticamente, detener. La situación es entonces invariablemente la misma: gastadas las energías que mantenían el equilibrio anterior, rota la unidad, sucede una fase imprecisa y más o menos larga, hasta que bajo la actuación de fuerzas convergentes la cohesión perdida se restituye y un nuevo equilibrio se establece. En esta fase de adaptación, la luz ofusca y ciega a los contemporáneos, produciéndose tumulto, incomprensión y demolición sumaria de todo lo que precedió; negación intransigente de lo poco que va surgiendo; iconoclastas e iconólatras entran en pugna. Mas, a pesar del ambiente confuso, el nuevo ritmo va poco a poco marcando y acentuando su compás y el viejo espíritu, transfigurado, descubre en la misma naturaleza y en las verdades de siempre, encanto imprevisto, sabor desconocido, resultando de ahí nuevas formas de expresión. Un horizonte nuevo surge entonces, claro, en la jornada sin fin.

* Texto en portugués publicado en la «Revista de Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal», núm. 1, volumen III, enero de 1936.

Estamos viviendo precisamente uno de esos periodos de transición cuya importancia, sin embargo, sobrepasa, por las posibilidades de orden social que encierra, la de todos aquellos que lo precedieron. Se realizan las transformaciones de manera tan profunda y radical que la propia aventura humanista del Renacimiento, a pesar de su extraordinario alcance, tal vez venga a parecer en la posteridad, ante ellas, un simple juego pueril de intelectuales refinados.

La ceguera es, sin embargo, tan completa aún y los argumentos a «favor» y en «contra» forman, una maraña tan caprichosa que, para muchos, parecería imposible que surja, de tantas fuerzas contrarias, un resultado apreciable; otros juzgan simplemente que ha llegado —pues no pierde la línea del pesimismo— el año mil de la arquitectura. Las construcciones actuales reflejan fielmente, en su gran mayoría, esa completa falta de rumbo, de raíces. Dejemos, por ahora, de lado esa pseudo arquitectura, cuyo único interés es documentar objetivamente el increíble grado de imbecilidad al que hemos llegado, porque al lado de ella existe, ya perfectamente constituida en sus elementos fundamentales, en forma coherente, toda una nueva técnica constructiva, paradójicamente todavía a la espera de la sociedad a la cual lógicamente deberá pertenecer. No se trata, por cierto, de ninguna anticipación milagrosa. Desde fines del siglo XVIII y durante todo el siglo pasado, las experiencias y conquistas en los dos terrenos se vienen sumando paralelamente, sólo que la natural reacción de los formidables intereses adquiridos obstaculizó de cierto modo la marcha uniforme de esa evolución común. De ahí ese malestar, ese desacuerdo, esa falta de sincronización que, por momentos, se observa y hace recordar los primeros intentos del cine sonoro cuando el sonido seguía, atrasado, al movimiento de la boca.

Aun cuando sea perfectamente posible —como lo prueban tantos ejemplos— adaptar la nueva arquitectura a las condiciones actuales de la sociedad, no es con todo sin dificultad que ella se sujeta a esa falsificación mezquina.

Esta curiosa desarticulación muestra a los espíritus menos prevenidos cuán próximos en verdad ya nos

hallamos, socialmente, de una nueva «mise ou point», porque nuestro «pequeño drama» social, ese inmenso «puzzle» que se fue armando pacientemente pieza por pieza durante todo el siglo pasado y en este comienzo de siglo continúa armándose con menos paciencia, no permitiéndonos las piezas que todavía faltan ni la seguridad de afirmar si se trata de un ángel sin alas, como quieren unos, o como creen otros —igualmente convencidos— de un demonio imberbe.

Flota en efecto, en los reductos del arte, como en los demás, una gran preocupación. Los gruñidos del lobo se han hecho oír con desoladora insistencia haciendo correr de propósito rumores contradictorios, alarmantes. La atmósfera es de aprehensiones, como si el fin del mundo se acercase, cada cual apresurándose a gozar de los últimos instantes de evasión: escribiendo las últimas hojas, pintando las últimas telas o esculpiendo fragmentos de emoción desinteresada, antes de la opresión del rebaño, que se anuncia con la humillación de una zambullida aséptica.

En momentos como éste, de poco sirve el hablar a la razón, no sólo porque ninguna atención se le prestará a quien no grite, sino porque el que solamente escucha, se arriesga mucho a ser abucheado.

Nadie se entiende: unos, impresionantemente proletarios, insisten en restringir el arte a los contornos sintetizadores de los avisos de propaganda, negando interés a todo lo que no tenga olor a pueblo, otros, eminentemente estetas, pretenden conservarlo en actitud equívoca y displicente, entre nubes aromáticas de incienso.

Entretanto, la verdad, como siempre, no se avergüenza; además de la bendición de la sonrisa blanca, todos tienen su lugar en el regazo opulento de una buena ama negra. Pongamos, pues los puntos sobre las íes. El arte es libre; libres son los artistas; su receptividad es, sin embargo, tan grande como la propia libertad; apenas estalla distante un petardo del festín, e inmediatamente se estremecen atónitos de emoción. Esta doble verdad esclarece muchas cosas. Así, cada vez que una gran idea despierta a un pueblo o, mejor aún, a parte de la humanidad —o incluso, a la

humanidad entera— los artistas, independientes de cualquier coacción, casi de manera inconsciente, y precisamente porque son artistas, captan esa vibración colectiva y la condensan en aquello que convencionalmente llamamos obra de arte, sea ésta de la especie que fuera. Son antenas, no siendo siempre las mejores, las de los que disponen de mejor técnica. No hay que temer por la tranquilidad de los generaciones futuras. Las «revoluciones» con sus desatinos son apenas el medio de vencer la cuesta, llevándonos de un plano ya árido a otro, aún fértil, exactamente como la escalera que nos interesa, cuando, cansados, llegamos al piso, donde están el cuarto y la cama. Pese a que el hecho de subir, de dos en dos, pueda constituir para aquellos espíritus inquietos y turbulentos, que evocan para sí la pintoresca calidad de «revolucionarios de nacimiento», el mayor, quizás incluso, el único placer; a nosotros, espíritu normales, a los que el rumoroso saber de la aventura no satisface, ello nos interesa, exclusivamente, como medio para otro equilibrio, conforme a la nueva realidad que, ineluctablemente, se impone.

Conseguida la necesaria estabilidad, estará cumplida su única misión: vencer la cuesta. Puestos de lado los pertrechos rojos de la escalada la nueva idea ya entonces suficientemente difundida es el propio aire que se respira y en el gozo consciente de la nueva alegría conquistada al unísono, comienza en coro la verdadera ascensión: movimiento legítimo, de dentro hacia afuera y no en forma inversa como tontamente se sospecha. En esos raros momentos felices, llenos de plenitud, la obra de arte adquiere un rumbo preciso y unánime: arquitectura, escultura, pintura, forman un solo cuerpo cohesionado, un organismo vivo de imposible desintegración. Continuando, sin embargo, la subida, la tensión comulgadora se debilita, los espíritus y los cuerpos poco a poco se relajan, hasta que el aire enrarecido ya no es suficiente, forzando así, al recurso extremo de los balones de oxígeno de la vida interior donde todo, exasperadamente, se consume. Entonces, pintura y escultura se desintegran del conjunto arquitectónico: de las vigorosas afirmaciones murales, llenas de aliento, la pintura poco a poco se aísla en las indagaciones sutiles de la tela; de la masa confiada y anónima de los bajorrelieves, la figura gradualmente se

aleja hasta que se suelta, libre de cualquier amparo, lista para los requiebros y desvaríos del drama.

Así ha sido y lo seguirá siendo, mientras no alcancemos —si es que alcanzamos—, un grado de evolución que nos permita una ascensión normal y continua, sustituyendo (para desesperación de los buenos quijotes) los penosos peldaños de la «escalera» por el ascensor.

Desde los tiempos primitivos, viene la sociedad sufriendo modificaciones sucesivas y periódicas, en una permanente adaptación de las reglas de su juego a los nuevas circunstancias y condiciones de vida. Esa serie de reajustes, todos esos arreglos sociales, más o menos vistosos, tuvieron sin embargo la marca de un trazo común: esfuerzo muscular y trabajo manual. Esta constante en que se basó toda la economía hasta el siglo pasado, también limitó las posibilidades de la arquitectura, atribuyéndose, por fuerza del hábito, a los procesos de construcción hasta entonces necesariamente empleados, cualidades permanentes y todo un formulario —verdadero dogma— al cual la tradición otorgó foros de eternidad.

Es, entretanto, fácil discernir, en el análisis de los innumerables y admirables ejemplos que nos dejaron, dos partes independientes: una permanente y más allá de cualquier consideración de orden técnico; otra motivada por imposiciones de esta última, junto con las del medio social y físico.

En cuanto a la primera, la nueva arquitectura se relaciona indisolublemente con las que ya pasaron; mientras que la segunda no tiene ningún contacto con ellas, puesto que variaron completamente las razones que le daban sentido, y el propio factor físico —último vínculo que todavía persistía con aires de irreductible— ya hoy la técnica del condicionamiento del aire neutraliza y, en un futuro cercano, anulará por completo.

Desde los tiempos más remotos hasta el siglo XIX, el arte de construir, por más diversos que pudieran haber sido sus procesos, aun pasando de las formas más rudimentarias a las más refinadas, se sirvió

invariablemente de los mismos elementos, repitiendo con regularidad de péndulo, los mismos gestos: el cantero que labra la piedra, el alfarero que moldea su ladrillo, el albañil que, uno a uno, convenientemente los va alineando. Así las corporaciones y las familias transmitían —de padres a hijos— los secretos y las minucias de la técnica, siempre circunscrita a las posibilidades del material empleado y a la habilidad manual del artífice, por más agudo que pudiera haber sido el ingenio.

La máquina, junto con la gran industria, logró sin embargo perturbar la cadencia de ese ritmo inmemorial, haciendo posible al comienzo, y luego imponiendo sin rodeos, el ensanchamiento del círculo ficticio en el que —como buenos pavos, llenos de dignidad— todavía hoy nos juzgamos prisioneros. Así, la crisis de la arquitectura contemporánea —como la que se observa en otros terrenos— es el efecto de una causa común: el advenimiento de la máquina. Es, pues, natural que, resultando de premisas tan diversas, ella sea diferente, en cuanto al sentido y a la forma, de todas aquellas que la precedieron, lo que no le impide guiarse, en lo que ellas tienen de permanente, por los mismos principios y por las mismas leyes. Las clasificaciones apresuradas y estáticas que pretenden ver en esa metamorfosis, naturalmente, difícil, un irremediable conflicto entre el pasado y el futuro, están destituidas de cualquier significación real. Si bien no es fácil para los espíritus menos avezados, aprehender en la arquitectura el verdadero sentido de esa transformación de la que no podremos huir, la evolución de los medios de transporte impelida por la misma causa, muestra toda su significación, de manera clara y sin sofismas, en los resultados sorprendentes a que llegó, aunque ya nada de eso nos espante, por estar tan familiarizados con esa forma trivial de milagro.

Conviene, también, insistir en ello, no por el hecho en sí, cuya importancia es evidentemente relativa, sino por el extraordinario alcance humano que encierra. Desde el día memorable en que el hombre consiguió dominar a la primera bestia, hasta el día, igualmente memorable en que consiguió transportarse con la simple ayuda del propio ingenio, aunque la arquitectura de los carros y

barcos variase, pasando de lo más tosco e incómodo a lo más elegante y confortable, se conservó subordinada al argumento de las posibilidades limitadas —aunque convincentes— del látigo y a los favores inciertos de la brisa. Luego, en menos de cien años de trabajo, la máquina nos llevó desde las primeras tentativas, aún presas de la idea secular del animal y de la vela, a los especímenes actuales ya completamente libres de cualquier nostalgia y a los cuales nuestra vista rápidamente se habitúa e identifica, aunque sea de buen tono en estos asuntos cierta actitud de afectada displicencia.

Nuestro interés —como arquitectos— por la lección de los medios de transporte, por la terca insistencia con que volvemos a ese ejemplo es debido a que se trata de creaciones, donde la nueva técnica, encarando de frente el problema, y sin compromiso de ninguna especie, deja su palabra desconocida, desempeñando esa tarea con sencillez, claridad, elegancia y economía.

La arquitectura tendrá que pasar por la misma prueba. Ella nos lleva, es verdad, más allá —es preciso no confundir— de la simple belleza que resulta de un problema técnicamente resuelto; ésta es, sin embargo la base en que se tiene que afirmar invariablemente como punto de partida.

De todas las artes es, sin embargo, la arquitectura, en razón del sentido eminentemente utilitario y social que tiene, la única que, aun en aquellos periodos de debilitamiento, no se puede permitir —sino de forma muy particular— impulsos *individualistas*. La personalidad en tal materia, si no es propiamente un defecto, deja en todo caso, de ser una recomendación. Llenadas las exigencias de orden social, técnico y plástico a las que necesariamente, se tiene que ceñir; las oportunidades de evasión, se presentan bastante restringidas, y si en determinadas épocas, ciertos arquitectos de genio se revelan a los contemporáneos, desconcertantemente originales (Brunellesco en el comienzo del siglo XV, actualmente Le Corbusier), esto apenas significa que en ellos se concentran en determinado instante, cristalizándose de manera clara y definitiva en sus obras, las posibilidades hasta entonces sin rumbo, de una nueva arquitectura. De ahí no se

concluye que, teniendo apenas talento se pueda repetir la hazaña: la tarea de éstos, como la nuestra —que no tenemos ni uno ni otro— se limita a adaptarla a las imposiciones de una realidad que siempre se transforma, respetando sin embargo el camino que la visión de los precursores reveló.

Aún existe, en la actualidad, un completo desacuerdo entre el arte, en sentido académico, y la técnica: causa pena la tenacidad, la dedicación y la intransigente buena fe, con que tantos arquitectos, jóvenes y viejos, se empeñan a ciegas por adaptar, en un imposible equilibrio, la arquitectura que les fue enseñada a las necesidades de la vida de hoy y a las posibilidades de los actuales procesos constructivos; y llegan incluso a conmovir el cuidado, la prudencia pública, los prodigios del ingenio empleados para preservar en el triste contacto con la realidad, la supuesta reputación de la doncella arquitectura. Un verdadero reducto de guerreros apasionados y poco temerosos se formó en torno a la ciudadela sagrada, y penachos al viento, pretende defender, contra la saña bárbara de la nueva técnica, la pureza sin mácula de la Diosa inalcanzable.

Todo este augusto alarido resulta, no obstante, de un equívoco inicial: aquello que los señores académicos —ilusionados por la propia fe— pretenden conservar como la Diosa en persona, no pasa de una sombra, un simulacro; nada tiene que ver con el original del cual es apenas el remedo en cera. Ella todavía posee aquello que los señores académicos ya perdieron, y continúa su conmovedora y eterna aventura. Más tarde, enternecidos, los buenos Doctores pasarán una esponja al pasado y aceptarán, como legítima heredera, ésta que ya es hoy una chica bien experta, de cara lavada y finas piernas.

Es pueril el recelo de una *tecnocracia*; no se trata del monstruo causante de tantos insomnios en cabezas ilustres, sino de un animal perfectamente domesticable, destinado a transformarse en el más inofensivo de los animales caseros. Especialmente en lo que se refiere a nuestro país, donde todo todavía está prácticamente por hacer y tantas cosas por deshacer y todo lo hacemos más o menos de oído, empíricamente: derrotar y expulsar la técnica con el recelo de una

futura y problemática hipertrofia, nos parece en verdad, pecar por exceso de celo. Que venga y se extienda despertando con su aspereza y vibración esta nuestra manera desencantada y lerda, ya que la mayoría —a pesar del aire pensativo que tiene— no piensa realmente en nada.

Sea como fuere, no siendo ella un fin, sino, simplemente, un medio de alcanzarlo, no le cabe la culpa a ella sino a quienes la han usado, si los beneficios obtenidos por acaso, no siempre han correspondido a los perjuicios causados. Y en este particular, el ejemplo de Estados Unidos es típico, donde en un respetuoso tributo al Arte, las estructuras más puras de este mundo son religiosamente recubiertas, de arriba a abajo, de todos los detritos del pasado.

Mientras los ingenieros americanos elevan a una altura antes nunca alcanzada, las impresionantes afirmaciones metálicas de la nueva técnica, los arquitectos americanos, vistiendo las mismas ropas, usando los mismos cabellos, sonrisas y sombreros, aunque disgustados con el pasado poco monumental que les legaron sus antepasados y sin comprender el instante excepcional que estamos viviendo, se embarcan tranquilamente a Europa donde se abastecen de las más falsas e increíbles estilizaciones modernas, de los más variados y extraños documentos arqueológicos, para pegarlos con el mejor cemento a las estructuras impasibles, confiriéndoles así un deseado porcentaje de «dignidad».

Entre tanto, los «viejos» europeos, hartos de una herencia que los oprime, caminan hacia adelante, haciendo vida nueva a su propia costa, aprovechando las posibilidades del material y de la prodigiosa técnica que los «jóvenes» americanos no supieron utilizar.

Así, con veinte siglos de intervalo, la historia se repite. Los romanos, admirables ingenieros, sirviéndose de albañilería y concreto, levantaron, gracias a los arcos y bóvedas, estructuras sorprendentes, y sin percibir que a dos pasos estaba la arquitectura, apelaron a la Grecia decadente. Revistieron la sana desnudez de sus monumentos con una costra de columnas y

platabandas de mármol y travertino, vestigios de un sistema constructivo opuesto. Y fueron precisamente los griegos, en Bizancio, —Santa Sofía—, quienes aprovecharon la nueva técnica, sacando todo el partido de su extraordinaria belleza.

Sin embargo existen otras curiosas afinidades entre esos dos pueblos tan distantes en el tiempo: el valor de emprender, el arte de organizar y la ciencia de administrar; la variedad de las razas, la opulencia de los centros cívicos, los estadios y cierta ferocidad deportiva; el pragmatismo, el mecenazgo, el gusto por la popularidad, el propio estilo de los senadores y hasta la manía de las recepciones triunfales, todo los aproxima. Todo lo que el romano tocaba, luego tomaba aires romanos y casi todos los que atraviesan el continente salen sellados «USA».

La nueva técnica reclama la revisión de los valores plásticos, tradicionales. Lo que la caracteriza y en cierto modo dirige la transformación radical de todos los antiguos procesos de construcción, es la osamenta *independiente*.

En todas las arquitecturas pasadas, las paredes —de arriba abajo del edificio cada vez más espesas, hasta derramarse sólidamente ancladas al suelo— desempeñaron función capital; formaban la propia estructura, el verdadero soporte de toda la construcción. Un milagro vino, sin embargo, a libertarlas de esa carga secular. La revolución, impuesta por la nueva técnica, confirió otra jerarquía a los elementos de construcción, destituyendo las paredes del pesado encargo que les fuera siempre atribuido, encargo que —dígase en bien de la verdad— supieron desempeñar satisfactoriamente con extrema «dedicación». Aunque esa destitución pueda representar, —bajo un punto de vista estrictamente «moral», un rebajamiento, se torna necesario, entretanto, convenir que en edad tan avanzada y en la contingencia de necesitar resistir a esfuerzos siempre mayores, mantenerlas en el cargo sería exponerse a sorpresas desagradables, de consecuencias imprevisibles. La nueva función que les fue confiada —de simple ocultamiento— ofrece, sin los mismos riesgos y preocupaciones, otras comodidades.

Toda la responsabilidad fue transferida en el nuevo sistema a una osamenta independiente, pudiendo ser tanto de concreto armado como metálica. Así, aquello que fue, invariablemente, una espesa muralla durante varias decenas de siglos, pudo en algunas decenas de años, gracias a la nueva técnica, transformarse (al ser convenientemente orientada: en nuestro caso, hacia el sur) en una simple lámina de cristal. Ciertas personas se muestran alarmadas cuando se habla de vidrio, como si aquellos compartimientos necesarios en diferentes circunstancias, a ciertas actitudes igualmente indispensables y variadas, debieran también ser de vidrio; podrán continuar cerrados, o apenas translúcidos no hay de que recelar pues la «dignidad» será mantenida.

Paredes y soportes representan hoy, por lo tanto, cosas diversas: dos funciones nítidas, inconfundibles. Diferentes en cuanto al material que las constituye, en cuanto a la espesura, en cuanto a los fines, todo indica y recomienda vida independiente, sin ninguna preocupación de añoranza y falsa superposición. Fabricadas con materiales ligeros, a prueba de sonido y de variaciones de temperatura, libres del encargo rígido de sostener, se deslizan al lado de las impasibles columnas, se detienen a cualquier distancia, ondulan acompañando el movimiento normal del tráfico interno, permitiendo otro rendimiento al volumen construido, concentrando el espacio donde se torne necesario, reduciéndolo a lo mínimo en aquellos lugares donde se presente superfluo.

Es este el secreto de toda nueva arquitectura. Bien comprendido lo que significa esa independencia, tenemos la clave que permite alcanzar, en todas sus particularidades, las intenciones del arquitecto moderno; por cuanto fue ella el trampolín que, de un raciocinio a otro, lo llevó a las soluciones actuales, y no apenas en lo que se relaciona a la libertad de planta, sino también en lo que respecta a la fachada, ahora denominada «libre», queriendo decirse con esa expresión la ninguna dependencia o relación de ella con la estructura. En efecto, los balances impuestos por el aprovechamiento racional del armazón de los pisos tuvieron como consecuencia inmediata el traslado de los columnatas, que siempre se perfilaron,

muy solemnes, del lado de afuera —hacia el interior del edificio, dejando así a las fachadas (simple ocultamiento) absoluta libertad de tratamiento: del cierre total a paneles de vidrio; y como, por otro lado, los ángulos aparentes del edificio ya no tienen la responsabilidad de anclaje, lo que motivó, tradicionalmente, la creación de esquinas reforzadas, los vanos libres de cualquier impedimento, pueden terminar en lo alto de esas paredes protectoras —hecho éste de gran significación, por cuanto la belleza en arquitectura, satisfechas las proporciones del conjunto, y las relaciones entre las partes y el todo— se concentra en esto que constituye propiamente la expresión del edificio: el juego de espacios llenos y vacíos.

Aunque este contraste, del que depende, en gran parte la vida de la composición, haya constituido una de las preocupaciones capitales de toda arquitectura, se tuvo siempre que pautar, en la práctica, por los límites impuestos por la seguridad, que así, indirectamente, condicionaba los patrones usuales de belleza a las posibilidades del sistema constructivo.

La nueva técnica, entretanto, confirió a ese juego imprevista elasticidad, permitiendo a la arquitectura una intensidad de expresión hasta entonces ignorada: la línea melódica de ventanas corridas, la cadencia uniforme de pequeños vanos aislados, la densidad de espacios cerrados, la ligereza de los paneles de vidrio, todo excluyendo voluntariamente cualquier idea de esfuerzo, concentrándose todo en intervalos iguales, en los «pilotis» —suelto en el espacio—, el edificio readquirió, gracias a la nitidez de sus líneas y a la limpidez de sus volúmenes de pura geometría, aquella disciplina y «retenue» propias de la gran arquitectura, consiguiendo incluso un valor plástico nunca antes alcanzado, que la aproxima, a pesar de su punto de partida rigurosamente utilitario, al arte puro.

Es esa seriedad, ese *qué* de impasible altivez la mejor característica de los verdaderos ejemplos de la nueva arquitectura que los distingue, precisamente, del *falso modernismo*, cuyos aires juguetones de calambur tienen algo de irresponsable.

Entretanto, tales soluciones, características y de gran belleza plástica, chocan a aquellos que, armados de prejuicios y no convenientemente esclarecidos, aun sobre las razones y sentido de la nueva arquitectura, buscan analizarla, basados, no solamente en los principios permanentes —que ella respeta integralmente— sino en aquellos que resultaron de una técnica diferente, pretendiendo así descubrirle cualidades que ella no puede ni debe poseer.

El mismo malestar, semejante quebrantamiento, idéntica rebeldía ante tantas y tan desoladoras aberraciones habrían ciertamente resentido a Fidias e Ictinos si —haciendo abstracción a las impertinencias del tiempo y el espacio—, fuera posible transportarlos al Partenón, apenas concluido, al interior de Reims o Colonia. No obstante, ya ahora identificados con la belleza propia de cada uno, todos nosotros igualmente conmovidos, reconocemos en ambos, a pesar de las diferencias que los puedan apartar, el mismo respeto a las leyes eternas. Simple cuestión de hábitos y educación visual, por lo tanto es también a esto, apenas, a lo que se reduce la actual incompreensión.

Entretanto, muy pocos de nosotros comprendemos esas transformaciones en su verdadero sentido. Pese a que la estructura sea de hecho independiente, el material empleado aun en el relleno de paredes externas y divisoras es pesado e impropio para tal fin, obligándolas así, naturalmente, a no perder de vista las vigas y nervaduras para evitar un refuerzo antieconómico de las respectivas lajas; de ahí la preocupación de interpenetrar en una identificación imposible y estéril, la espesura contradictoria de las columnas y paredes y, de cómo todavía deseamos recomponer las fachadas reproduciendo las ideas falsas de basamento y pared-soporte, atribuyendo así, a nuestros edificios ciertas apariencias propias de las construcciones de otro sistema; todas las posibilidades de la nueva técnica son prácticamente anuladas, careciendo de significación la mayor parte de las tentativas, a pesar de las grotescas formas *modernistas* y otras incongruencias.

Es preciso, en primer lugar, que todos —arquitectos, ingenieros, constructores y público en general—

comprendan las ventajas, posibilidades y belleza propia que la nueva técnica permite, para que entonces la industria se interese, y, nos proporcione económicamente, los materiales ligeros y a prueba de ruido, que la realidad necesita. No podemos esperar que ella tome para sí todos los riesgos de la iniciativa, empeñándose en producir aquello que los únicos interesados todavía no le reclaman.

Además del aire acondicionado, que ya es una realidad, y el complemento lógico de la arquitectura moderna (es expresiva por anecdótica la propaganda del médico que recomienda al enfermo la frecuencia asidua al Casino de la Urca), es imprescindible que la industria se apodere de la construcción, produciendo convenientemente depurados, todos los elementos de los que ella carece, para poder llevar a ese grado de perfección del que las carrocerías de automóvil son muestra estimulante.

Sin embargo, pese a las seductoras posibilidades económicas que tal aventura sugiere, ella todavía se abstiene de una intromisión abierta en tan altos dominios, justamente recelosa de incurrir en actitud sacrilega. Y, también, porque, para emprender algo es preciso inicialmente saber, con una posible exactitud, aquello que se pretende, para, entonces, movilizar los medios necesarios; es en esta obra grandiosa de abrir el camino conveniente para la industria que, en todo el mundo, innumerables arquitectos se empeñan con fe, algunos con talento, y uno, con genio. Todos, sin embargo, de acuerdo con el siguiente principio esencial: la arquitectura está más allá; la técnica es el punto de partida. Y, si no podemos exigir de todos los arquitectos la calidad de artistas, tenemos el derecho de reclamar de aquellos que no lo son, al menos, el arte de construir.

Aunque desenmascare los artificialismos de la falsa imponentia académica, la nueva arquitectura no pretende escapar —como imprudentemente se insinúa— a las imposiciones de la simetría, sino encararla con el verdadero y amplio sentido que los antiguos le atribuían: *con medida*, significando tanto el rebatimiento primario en torno a un eje, como el juego de los contrastes sabiamente neutralizados en

función de una línea definida y armónica de composición siempre controlada por los trazados reguladores, olvidados por los académicos y tan del agrado de los viejos maestros.

Ella se caracteriza, a los ojos del lego, por el aspecto *industrial* y la ausencia de ornamentación. Es en esa uniformidad que se esconde, en efecto, su gran fuerza y belleza: vivienda, palacios, fábricas, a pesar de las diferencias y particularidades de cada uno, tienen entre sí cierto aire de parentesco, de familia, el cual, no obstante, disgustar a esa tendencia (casi manía) de variedad a la que nos acostumbró el eclecticismo diletante del siglo pasado, es un síntoma inequívoco de vitalidad y vigor; es la mayor prueba de que no estamos frente a experiencias caprichosas e inconsistentes como aquellas que precedieron, sino ante un todo orgánico, subordinado a una disciplina, a un ritmo, en fin, frente a un verdadero estilo en el mejor sentido de la palabra.

Esa uniformidad siempre existió y caracterizó a los grandes estilos. La llamada arquitectura *gótica*, por ejemplo, que el público se habituó a considerar propia, solamente, para construcciones de carácter religioso era, en la época, una forma de construcción generalizada, exactamente como el hormigón armado, hoy día, y aplicada indistintamente a toda suerte de edificios, tanto de carácter militar, como civil o eclesiástico.

Lo mismo ocurre en la arquitectura contemporánea. Ese aspecto industrial que erróneamente le atribuimos, tiene un origen —además de aquellas razones ya referidas de orden técnico y social, a las que las regias actuales de la «bienséance» no permiten alusión— en un hecho simple: Las primeras construcciones en que se aplicaron los nuevos procesos fueron precisamente, aquellas en que, por ser exclusivamente utilitarias, los pruritos artísticos de los respectivos propietarios y arquitectos se calmaron en favor de la economía y del sentido común, permitiendo así que tales estructuras ostentasen, con inmaculada pureza, sus propias formas de expresión. No se trata, sin embargo como apresuradamente se concluyó —incidiendo en lamentable confusión— de un estilo reservado, apenas,

a determinada categoría de edificios, sino de un sistema constructivo absolutamente general.

Es igualmente ridículo acusar de monótona a la nueva arquitectura simplemente porque viene repitiendo durante varios años, unas formas que le son peculiares, cuando los griegos llevaron varias centenas de años, trabajando, invariablemente, el mismo patrón, hasta llegar a las obras-maestras de la Acrópolis de Atenas. Los estilos se forman y perfeccionan, precisamente, a costa de esa repetición que perdura mientras se mantengan las razones profundas que le dieron origen.

Tales prejuicios han cedido un poco a la conveniencia, y pese a ser aceptados aun por la mayoría, tenderán, sin embargo, a desaparecer.

En cuanto a la ausencia de ornamentación, no es una actitud de mera afectación, como muchos suponen hoy día, sino la consecuencia lógica de la evolución de la técnica constructiva, a la sombra de la evolución social, ambas (no está demás insistir) condicionadas a la máquina. El ornato en el sentido artístico y humano que siempre presidió su confección es, necesariamente, un producto manual. El siglo XIX, vulgarizando los moldes y hormas, industrializó el ornato, transformándolo en artículo en serie, comercial, quitándole así la principal razón de ser —la intención artística— y despojándolo de cualquier interés como documento humano.

El «adorno» es, en cierto modo, un vestigio bárbaro, no teniendo nada que ver con el verdadero arte, que tanto se puede servir de él como ignorarlo. La producción industrial tiene cualidades propias: la pureza de las formas, la nitidez de los contornos, la perfección del acabado. Partiendo de estos datos precisos y por un riguroso proceso de selección, podremos alcanzar, como los antiguos —con la ayuda de la simetría— las formas superiores de expresión contando para esto con la indispensable colaboración de la pintura y la escultura, no en el sentido regional y limitado del ornato, sino en un sentido más amplio. Los grandes paños de paredes tan comunes en la arquitectura contemporánea son una verdadera imitación a la expansión pictórica, a

los bajorrelieves, a la estatuaria, como expresión plástica pura.

Es, sin embargo, tan grande el desinterés de los arquitectos y del público en general, por las artes, y tan acentuadamente fallidos los puntos de vista en que se colocan para apreciarlas, y hasta para criticarlas —que no estará demás recordar aquí de paso ciertas particularidades, caprichos y señas de cada una de las hermanas, facilitando así, a todos un mejor entendimiento en su amable convivencia.

La escultura, de cierto modo, la más sobria y casta de las artes, tiene como principal cualidad la «retenue»: cuanto más energía acumulada mayor fuerza. La composición lo más cerrada posible, no debe abrirse con intenciones que le perjudiquen esa cualidad propia, razón por la que, cada vez que ella cede a las solicitudes del drama, se debilita y luego presenta síntomas inequívocos de decadencia.

Todas las deformaciones, supresiones o añadiduras que puedan, por acaso, contribuir a intensificar esa sensación de vida concentrada, son legítimas. Al revés de los acabados *estirados* y *torneados*, tan comunes en las insoportables estilizaciones decorativas, sus superficies se componen de una infinidad de planos mínimos, trabajados aisladamente, en función del conjunto, escondiéndose en los pasajes imperceptibles que los articulan y conectan entre sí hasta perderse derramados en las superficies mayores —he ahí el secreto de toda verdadera escultura. La falta de consistencia que se observa en tantas obras, aunque importantes, resulta de la falta de observancia de este precepto fundamental.

En cuanto a la pintura, además del *color*, de que muchos se han servido en perjuicio del *colorido* y de las cualidades primordiales de *volumen* y *construcción*, al que el Cubismo, tan mal comprendido, tantos servicios prestó y por las cuales ella todavía se ata a la escultura menos comportada que su hermana, no siempre se conforma con los rigores de la plástica y se permite evasiones que comprometen su pureza, aunque excepcionalmente, contribuyan por la variedad y riqueza de las adquisiciones a extender

los límites de su dominio a las altas regiones de la propia poesía.

Examinemos, separadamente, algunas de sus cualidades y también sus intrusiones menos legítimas. Primero, el dibujo sin el cual difícilmente se mantiene y que no consiste —es preciso comprender— en el simple derramamiento de trazos bonitos y casi siempre vacíos de sentido, aunque llenos de hechura, sino, y ante todo, en la búsqueda tenaz y persistente de una forma con significado definido.

El profesor Portinari, pretendiendo explicar a sus alumnos esa diferencia capital, se sirvió de un ejemplo feliz: cuando el niño o el adulto de pocas letras, escribe su nombre, a pesar de su poca firmeza, de su falta de elegancia, de su desproporción, una idea precisa le conduce la mano y el resultado siempre es nítido —significa alguna cosa— es su nombre; será fácil sin embargo, para cualquiera de nosotros distribuir con desembarazo algunos garabatos que puedan parecer a primera vista una linda firma, sin que en realidad signifiquen nada. Es siempre preferible el diseño tosco, pero con un sentido, una intención, la búsqueda obstinada de alguna cosa, en vez de la virtuosidad de los dibujos *bonitos* y vacíos. Después, *la ciencia de la composición*, que los antiguos poseyeron con tanta seguridad y cuyas verdaderas leyes, hoy tan olvidadas, el academicismo desfiguró, debiendo su estudio traer grandes beneficios para la pintura moderna. A seguir, las preocupaciones de *materia*, o sea, el tratamiento de los diferentes materiales de manera apropiada. La pintura académica, en contraste con la pintura —que tenía un alto aprecio al de los antiguos, valor de la materia—, trata indiferentemente, carne, madera, tejidos, vegetales, todo de manera uniforme, con el mismo brío, sin ningún deseo de penetrar en la verdadera consistencia y en las cualidades propias de cada una de esas sustancias y de ahí su aspecto soso, amorfo y la falta de solidez que ella tiene. Al recordar la *atmósfera* que envuelve todos los cuerpos, valorizando los planos, aunque ciertos «modernos», distraídos, no lo perciban, o —perdón— no quieran percibirlo, conviene acentuar los peligros de la *luz*, que los impresionistas huyendo de la masturbación académica, persiguieron con verdadera «desesperación

de mariposas», a punto de quemarse los contornos de los cuerpos, diluyéndoles la propia forma, sin la cual, las artes plásticas no existen: suicidio que el cubismo, con sus afirmaciones categóricas, evitó. Además del *sentido social*, a que ya nos referimos en el comienzo de este artículo, y del *sentido humano* que, en vez de esparcir y volatizar el interés —como lo anecdótico— lo concentra e intensifica, ella, excepcionalmente, divaga en *intenciones subjetivas*, tan del agrado de los supra-realistas, cuyas preocupaciones filosóficas, o simplemente literarias, están, sin embargo, en desacuerdo con la esencia misma de las artes plásticas. En cuanto al *lirismo*, distante del terreno firme de la verdadera pintura y aunque se sirva algunas veces sin gracia, de los colores y del dibujo, ya es su vínculo con la propia poesía. Finalmente —«but no least»— los procesos legítimos o no, gracias a los cuales ella consigue transmitirnos tan variadas y, a veces, confusas intenciones: *la técnica*. Los artistas contemporáneos acostumbran a atrincherarse en algunos, o incluso, apenas en uno, de esos sectores, negando cualquier valor a los demás. Parécenos, sin embargo, que se necesita más de un huevo para hacer una tortilla.

Además de aquella aparente uniformidad, de aquel tono de conversación que predomina en las construcciones contemporáneas, tanto de carácter privado como público, en contraste con el tono de discurso exigido para estas últimas, por nuestros abuelos, aún se quiere atribuir, a la nueva arquitectura, otro pecado: el internacionalismo.

Creemos que ese recelo es tardío, porque la internacionalización de la arquitectura no comenzó con el concreto armado y la «postguerra», sino que se inició cuando, —despreciando las arquitecturas románica y gótica, eminentemente internacionales, en la hipótesis que se pueda alegar, como justificación, la influencia centralizadora de la Iglesia—, todavía había indios en nuestras playas vírgenes del sudor portugués. Comenzó con la expedición turístico-militar de Carlos VIII, en Italia, en la primavera de 1494, a la que siguieron las de Luis XII y Francisco I. Fue entonces cuando se derramó por la Europa entera —cansada de malabarismos góticos— el nuevo entusiasmo que, como la expansión de un gas penetró en todos los

ámbitos del mundo occidental, intoxicando a todos los espíritus. Y la nueva arquitectura, mezclándose desde el comienzo con la obstinación gótica, fue, poco a poco simplificándose, suprimiendo los barbarismos, imponiendo orden, ritmo, simetría, hasta culminar en el clasicismo del Siglo XVIII y en el academicismo que le siguió. Nada se puede imaginar, en efecto, tan *absolutamente internacional* como esa extraña masonería que, supersticiosamente de Berlín a Washington, de París a Londres, o Buenos Aires, con insistencia desconcertante repitió, hasta ayer, las mismas columnatas, los mismos frontis, las mismas cúpulas, indefectibles.

Así, el internacionalismo de la nueva arquitectura nada tiene de excepcional, ni de particularmente *judáico* —como en un fácil juego de palabras se pretende— sino que apenas respeta una costumbre secularmente establecida. Es incluso, en este punto, rigurosamente tradicional.

Nada tiene tampoco de germánica, pese a que en Alemania más que en cualquier otro país, la postguerra juntándose a las verdaderas causas anteriormente acumuladas, había creado una atmósfera propicia, sirviendo de pretexto a su definitiva eclosión, pues a pesar de la cantidad, la calidad de los ejemplos deja bastante que desear, acusando incluso la mayoría un énfasis barroco nada recomendable. En efecto, mientras en los países de tradición latina, incluyendo las colonias americanas de Portugal y España la arquitectura barroca supo siempre mantener, aun en los momentos de delirio a que a veces llegó, cierta compostura y hasta dignidad, conservándose la línea general de la composición, aunque elaborada, ajena al exceso ornamental, en los países de raza germánica, el barbarismo atávico, recalcado por las buenas maneras del Renacimiento, encontró campo propicio, fructificó y alcanzó un grado de licencia —si no de libertinaje plástico— sin precedentes.

Ahora, estimulados por el nacionalismo racista, en su llamado a los últimos vestigios de aspereza gótica que se podrían, por ventura todavía esconder bajo el brillo de la «kultur», es fácil reconocer en el *modernismo* alemán los trazos inconfundibles de ese barroquismo, a

pesar de las excepciones dignas de mención, entre las cuales está además de la Walter Gropius, la obra verdaderamente notable de Mies van der Rohe, milagro de simplicidad, elegancia y claridad, cuyo esmero, lejos de perjudicarla, nos da una idea precisa de lo que ya hoy podrían ser nuestras casas, si no estuviese la burguesía tan obstinada e irremediabilmente entretenida en la consumación de su propio suicidio.

Nada tiene tampoco de eslava, como se podría confusamente suponer, basándose en el hecho de ser Rusia, de todos los países, el más empeñado en la búsqueda del nuevo equilibrio, adecuado a la noción más amplia de justicia social, que la gran industria, convenientemente orientada y distribuida, permite, y cuyas necesidades y problemas coinciden con las posibilidades y soluciones que la nueva técnica impone. Para comprobarlo basta que se note la manera poco feliz con que los rusos, a pesar de ciertas apariencias, se han servido de ella, mostrando una extraña incompreensión.

Es curioso observar que Rusia —como las demás naciones— también reacciona en la actualidad, contra los principios de buena arquitectura, procurando inspirarse en Roma, en las obras de carácter monumental, con las que pretende impresionar a los turistas beocios y campesinos recalcitrantes. No pasará este hecho, posiblemente, de una crisis de origen psicológico y de fácil explicación. Era, en realidad, industrialmente, ese país, uno de los menos preparados para embarcarse en la aventura comunista; no obstante, en menos de veinte años de trabajo, el resultado ya obtenido —aunque el patrón de vida todavía sea bajo, con relación a los de ciertos países capitalistas— sorprende a los espíritus más escépticos. Es, pues, natural que —después de tantos siglos de explotación sistematizada y miseria— el optimismo transborde y se derrame en aparatosas manifestaciones exteriores, en una elección, no siempre feliz, de formas de expresión. Esa falta de medida —resultante de una crisis de crecimiento y por lo tanto, temporal— es, sin embargo, tan humana, tiene un gusto tan fuerte de adolescencia, que hace sonreír por cuanto repite, con acentuada malicia, la pequeña

tragedia del «nuevo rico», burgués, con el agravante de ser, esta vez, colectiva.

La nueva arquitectura, se afilia, esto sí, en sus ejemplos más característicos —cuya claridad y objetividad nada tienen del misticismo nórdico— a las más puras tradiciones mediterráneas, a aquella misma razón de los griegos y latinos, que trató de renacer en el siglo XV, para luego hundirse bajo los artificios del maquillaje académico —sólo ahora en resurgimiento, con imprevisto—visto y renovado vigor. Y aquellos que, en un futuro tal vez no tan remoto como nuestro comodismo de privilegiados desea, tengan la ventura o el aburrimiento de vivir dentro del nuevo orden conquistado, sentirán extrañeza por cierto, que se haya pretendido oponer creaciones de origen idéntico y negar valor plástico a tan claras afirmaciones de una verdad común.

Porque, si las formas variaron, el espíritu todavía es el mismo y permanecen, fundamentales, las mismas leyes.

Traducción: Alonso Cueto

Publicado en COSTA L., *Razones de la nueva arquitectura (1936) y otros ensayos*, Embajada del Brasil en Lima, 1986.