

Conversaciones...

Conversaciones...

ISSN: 2594-0813

ISSN: 2395-9479

conversaciones@inah.gob.mx

Instituto Nacional de Antropología e Historia
México

PANE, ROBERTO

Le Corbusier y las tendencias mecanicistas de la arquitectura moderna

Conversaciones..., núm. 12, 2021, diciembre, pp. 64-77

Instituto Nacional de Antropología e Historia

México

- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en portal.amelica.org

Le Corbusier y las tendencias mecanicistas de la arquitectura moderna

ROBERTO PANE

Publicación original: Pane, Roberto (1959) "Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell'architettura moderna", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia, pp. 25-42.¹

Traducción de Valerie Magar

El aspecto más típico de la vida en el mundo durante los veinte años de entreguerras lo proporciona la arquitectura mecanicista a la que se ha dado el nombre de funcional o racional.

Que los hogares de las personas han sido siempre un espejo elocuente de su tiempo es un viejo lugar común que, durante el breve intervalo que terminó con la Segunda Guerra Mundial, parece más verdadero de lo habitual, ya que quizás nunca antes ha habido una adhesión tan generalizada y uniforme a un programa preestablecido.

Entre los defensores de las nuevas tendencias, el más apreciado y autorizado ha sido, sin duda, el arquitecto suizo-francés Le Corbusier, mucho más conocido por sus escritos polémicos que por sus obras, no muy numerosas, aunque de ellas se extraiga el argumento más frecuente para la ejemplificación y la discusión.

La influencia de Le Corbusier es comparable con la que, en una dirección perfectamente antitética, ejerció Ruskin en el mismo campo, en nombre de una moral artística inspirada en las leyes de la madre naturaleza, aunque en ambos podemos reconocer una aversión común: la que sienten por los espíritus y las formas del Renacimiento italiano. Para el escritor inglés, el mal de la arquitectura clasicista es incurable "porque es impía hasta sus raíces; porque es su naturaleza moral la que está corrompida". Para el teórico moderno, más cauto, el Renacimiento perdió su mayor obra, la Basílica de San Pedro, al haber alterado las relaciones marcadas por Miguel Ángel y, en cuanto al resto, no produjo más que "¡un montón de hombres con talento!".²

La obra polémica y de divulgación de Le Corbusier puede resumirse en algunas tendencias e ideas que constituyen su fundamento y que, además, se reiteran de manera continua en cada uno de sus escritos. El objetivo de este ensayo es examinarlos críticamente, para superar el dilema que hasta ahora ha consistido en los términos de una fácil repulsión y una aún más fácil aceptación.

¹ Texto publicado, en principio, en 1944 en *Aretusa* (I (5-6): 15-30). Una segunda versión, ligeramente modificada y con un epílogo, se publicó en *Città antiche edilizia nuova* (1959: 15-43) y en *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti* (1987: 41-56). Las modificaciones se han incluido aquí como notas al pie, para los estudiosos interesados en el estudio filológico.

² En francés en el texto original: "un tas de bonshommes à talent".

El autor apela, con frecuencia, a la revolución que ha supuesto la máquina en el mundo moderno. Hace unas décadas, dice, comenzó una nueva era: la del maquinismo. La sociedad actual debe adecuarse a las nuevas condiciones de vida, abandonando los antiguos medios de expresión, “los estilos”.³ La máquina ha progresado de manera extraordinaria, mientras que la casa sigue siendo, en casi todas partes, fiel a compromisos ilógicos. Debe concebirse en estricta conformidad con sus fines prácticos, y ejecutarse con los materiales que la industria moderna pone a nuestra disposición, ya que ella misma es una máquina, “una máquina viviente”.⁴ He aquí la famosa definición de Le Corbusier, la que se encuentra todo el tiempo, como supuesto declarado o implícito, en todos sus libros.⁵ Como siempre ocurre ante una afirmación de positivismo extremo, tal definición provocó violentas protestas en nombre de la tradición, el arte, la personalidad humana, etcétera, pero también contó con una amplia aprobación porque reducía problemas complejos y variados al nivel de la lógica pura y simple, mediante un proceso de simplificación muy parecido al de las teorías extremistas en los campos de la política y la economía.

¿Cuáles fueron las críticas más frecuentes contra las nuevas tendencias? Se ha dicho que la arquitectura racional negaba el sentido instintivo de la estática, construyendo una casa sostenida sólo por unas pocas y esbeltas columnas o pilares, como las típicas “casas sobre pilotes”,⁶ concebidas y construidas por Le Corbusier, y luego imitadas por muchos otros. Pero la referencia a la estática no tenía ningún fundamento crítico, porque el sentido de la estática está sujeto a la renovación, como cualquier otro basado en la costumbre, y apelar a esto en la estética no es sino repetir, bajo otra apariencia, el preconceito prohibido de la verosimilitud en la pintura. Un error antiguo, además, que ya se puede encontrar en Vitruvio, que culpaba a la pintura helenística porque, según él, era un error deleitarse con cosas tan extrañas. A este respecto también se ha dicho que, mientras que a veces se puede permanecer desarmado frente a los absurdos pictóricos, frente a los absurdos arquitectónicos la estática se encarga de ellos al no hacerlos viables, o al hacerlos colapsar. Lo cierto es que los extraordinarios medios constructivos de que disponemos hoy en día permiten realizar construcciones estrafalarias que antes eran absolutamente impensables, y que sólo depende de la inescrupulosa y siempre libre sensibilidad estética el aceptarlas o rechazarlas, sin que ese juicio esté influenciado por una tradición mal entendida o por un sentido de verosimilitud.

También se ha dicho que las proporciones normales de las ventanas no debían ni podían alterarse porque respondían a necesidades confirmadas durante siglos. Ello es menos cierto de lo que parece, porque las excepciones que ofrece el pasado son muy numerosas. Piénsese en las grandes variaciones de los vanos de una fachada renacentista o barroca, donde no parece buscarse una relación constante entre la iluminación y el entorno, sino una concepción plástica que limita y subordina a sí misma las exigencias prácticas, o incluso las ignora, simplemente porque no las sentía ni las requería. Si nuestros medios actuales nos permiten variar el tamaño de las ventanas, la tradición no tendrá ninguna razón de peso para impedirnoslo, mientras que la búsqueda de una mejor higiene y de una expresión plástica diferente puede apoyarnos en la adopción de relaciones por completo nuevas.

Otra crítica consistía en afirmar que el concreto armado no podía, como la piedra y el ladrillo, dar lugar a un estilo, porque es, por su naturaleza, amorfo: como si los materiales tuvieran su propia virtud de estilo y no fueran, todos ellos sin distinción, materia inerte a la espera de ser vivificados por el espíritu creador.

³ En francés en el texto original.

⁴ En francés en el texto original: “une machine à habiter”.

⁵ Versión de 1987: “He aquí la famosa definición de Le Corbusier, aquella que está presente [...]”.

⁶ En francés en el texto original: “maisons sur pilotis”.

De nuevo en contra de las nuevas tendencias, otro error fue invocar los arcos y las columnas como elementos de los que la arquitectura, como arte, nunca podría prescindir. ¿Quién no recuerda la polémica que acerca de ese tema tuvo lugar en Italia? Los defensores de la nueva arquitectura decían que ahora estos elementos tradicionales pertenecían a la vieja academia y que habían agotado todas sus posibilidades expresivas. Se repitió así, en otras formas, el error mencionado, ya que, al igual que los materiales no pueden ser bellos por el simple hecho de ser antiguos o nuevos, los arcos y las columnas no pueden dejar de ser susceptibles a nuevas interpretaciones, por el simple hecho de ser casi tan antiguos como el mundo.⁷ Por otra parte, el malentendido de los tradicionalistas y de las viejas academias consistió en creer que hablar de columnas dóricas o de arcos góticos y renacentistas era hablar de arte, y no, en cambio, la simple enunciación de formas abstractas del lenguaje figurativo, desprovistas de todo significado concreto desde el momento en que dejaban de pertenecer a una obra artística específica, para anularse en la función didáctica de un símbolo.

Pero, como siempre ocurre, esos juicios erróneos han tenido su propia justificación histórica, y ésta se encuentra en la fatiga producida por tanta arquitectura reciente que abusó pasivamente del lenguaje clasicista, en la confianza de que, para salvar la cara, bastaba con rehacer más o menos las piezas de las obras gloriosas. Así, a nosotros, el vacío de la llamada arquitectura umbertina nos indujo a creer como imposible el uso expresivo del lenguaje clasicista; de la misma manera que una exposición de cuadros mediocres hace que el observador sensible piense, al menos por un momento, que hay que desesperarse por la posibilidad de ver la creación de una buena pintura. En otras palabras, tanto los arquitectos de la primera Roma capital, como sus sucesores racionalistas, en sus intransigencias opuestas, han errado exactamente de la misma manera, porque, con muy raras excepciones, atribuyeron valor expresivo a los elementos abstractos y carecieron de la verdadera libertad que se deriva de un sentido íntimo de la arquitectura como arte. Y aquí, apartándome por un momento del discurso más serio y general, conviene recordar, siempre en el tema de la polémica, aquella que tuvo lugar hace años en nuestra Cámara corporativa.⁸ En esa sede, al momento de tener que aceptar o rechazar una expresión oficial de las nuevas tendencias, muchos consejeros nacionales, animados por una santa indignación, la tacharon de infame, diciendo que negaba nuestra mejor tradición y que sólo podía convenir a un país como Rusia. ¡Ignoraban, pobrecillos, lo que había sucedido en Rusia! Aquí, después de los primeros y amplios experimentos racionalistas, habiendo comprobado que al pueblo no le gustaba la desnudez geométrica, se había vuelto al capitel corintio, ¡dando la razón al alma del palladiano Quarenghi! Confirmando todo esto, el propio Le Corbusier dijo, en Roma, que en Rusia se le trataba con manifiesta sospecha, por considerársele vinculado al capitalismo europeo, mientras que en Italia se sospechaba que era un emisario de los soviéticos. En cuanto a la polémica italiana, cabe recordar cómo el que siempre tuvo razón no tardó en intervenir en ella, acreditando las nuevas formas bajo el signo inequívoco de la revolución fascista.

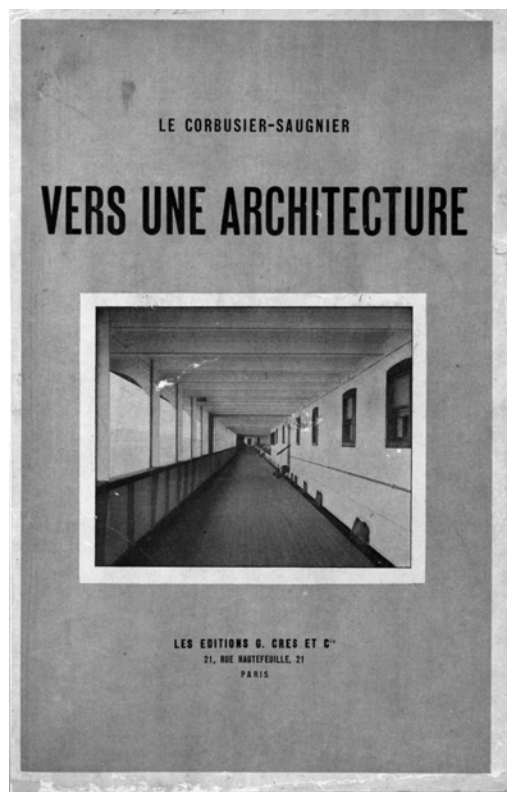
Volviendo a las teorías mecanicistas, examinemos más en concreto lo que escribió Le Corbusier acerca de la arquitectura del pasado y los llamados estilos. En su libro más conocido, *Vers une architecture*, leemos: “Los estilos son una mentira. El estilo es una unidad de principio que anima todas las obras de una época y que resulta de un estado de espíritu caracterizado”.⁹ Definición errónea, porque el estilo, en la única acepción posible de la palabra, aquella

⁷ Versión de 1987: “El mencionado error se repitió así, en otras formas, porque, al igual que los materiales no pueden ser bellos por el mero hecho de ser antiguos o nuevos, los arcos y las columnas no pueden dejar de ser susceptibles de nuevas interpretaciones por el mero hecho de ser casi tan antiguos como el mundo”.

⁸ Versión de 1987: “Y aquí, apartándonos por un momento del discurso más serio y general, conviene recordar, todavía en el tema de la polémica, la que tuvo lugar hace años en nuestra Cámara corporativa”.

⁹ En francés en el texto original: “Les styles sont un mensonge. Le style, c’est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d’une époque et qui résulte d’un état d’esprit caractérisé”.

estética, anima las obras de un artista determinado y no las de toda una época con la que quizá sólo tengan afinidad de cultura y gusto. Además, aunque dice con razón que no es necesario creer en los estilos, generaliza el estilo como un atributo de todas las obras de una época y, por lo tanto, por considerar las distintas épocas en conjunto, vuelve a caer en los estilos. En el mismo libro, concluye de manera más categórica: “Si nos situamos frente al pasado, constatamos que la vieja codificación de la arquitectura, sobrecargada de artículos y reglamentos durante cuarenta siglos, deja de interesarnos; ya no nos concierne; hubo una revolución en el concepto de arquitectura”.¹⁰ Y en otro lugar, en *Précisions*, leemos el siguiente juicio acerca de los cánones de Vignola: “Esos cánones son falsos, pero a un grado que no se pueden imaginar; es algo así como una bufonería prodigiosa”;¹¹ y más adelante, los siglos equivocados ya no son cuarenta, sino sólo cuatro: “¡Los órdenes de la arquitectura! Las órdenes de quién y de qué, la arquitectura de qué... ¡Y pensar que la máquina del mundo de la arquitectura está estancada desde hace cuatro siglos en este desorden!”.¹²



PORTADA. *Vers une architecture*.

Al releer expresiones semejantes, tan alejadas de toda crítica seria, uno piensa con cierto asombro en el favor y el vivo éxito con que fueron recibidas. ¿Qué culpa tuvo Vignola si, como tantos otros arquitectos de su tiempo, escribió un tratado sobre los cinco órdenes? Toda persona de cierta cultura sabe que no puede encontrar en ello más que el gusto personal del

¹⁰ En francés en el texto original: “Si l’on se place en face du passé, on constate que la vieille codification de l’architecture, surchargée d’articles et de règlements pendant quarante siècles, cesse de nous intéresser; elle ne nous concerne plus; il y a eu révolution dans le concept de l’architecture”.

¹¹ En francés en el texto original: “Ces canons sont faux, mais d’un tel degré que vous ne sauriez imaginer; c’est quelque chose comme une prodigieuse bouffonnerie”. Nota de la traductora.

¹² En francés en el texto original: “Les ordres de l’architecture! Les ordres de qui et de quoi, l’architecture de quoi? Et songer que la machine du monde de l’architecture est ensablée depuis quatre siècles dans ce désordre-là!”.

maestro y, por tanto, una interesante guía para la interpretación de su obra como artista.¹³ Si el tratado se convirtió después en un manual práctico, en uso casi hasta hoy, la culpa no es del autor, sino sólo de quienes se sirvieron de él, porque un artista nunca es culpable de las más o menos numerosas estupideces y “bufonerías”¹⁴ perpetradas en su nombre. En los hombres del Renacimiento, la tendencia a deducir teorías generales basadas en las propias experiencias personales es un testimonio generalizado del entusiasmo ingenuo y del amor positivo por el conocimiento. Es cierto, Vignola creía haber encontrado reglas buenas para todos, y lo mismo creyeron Alberti y Palladio; pero este error no impidió que otros siguieran caminos por completo diferentes, sin sentirse paralizados por los artículos o las normas, porque ellos también tenían algo que decir. Por otra parte, conviene recordar que fueron justo los franceses quienes hicieron un uso tan sistemático de Vignola, que sintieron la necesidad de publicar ediciones de bolsillo: *Le Vignole de poche*.

Todo esto podrá parecer obvio, pero ciertamente no es inútil repetirlo, ya que sobre juicios igual de burdos se fundan y difunden con frecuencia interpretaciones históricas. Si me dijeran, entonces, que expresiones como las citadas no deben discutirse con demasiado esfuerzo, porque fueron pronunciadas sólo con fines propagandísticos, respondería que la propaganda política ya nos ha afligido demasiado como para que tengamos que soportar también aquella de la seudocultura. El hecho de que el escritor sea un artista, tampoco puede ni debe justificar esas distorsiones y errores que tenemos razón en no tolerar en un crítico o historiador. Ya se ha dicho que un artista deja de serlo cuando escribe acerca de la crítica; pero nunca el recordatorio de esta verdad ha parecido tan necesario como hoy, es decir, en una época en la que todos dan la impresión de hacer trampa en el juego.¹⁵ Por otra parte, conviene seguir insistiendo en el concepto de estilo, que es entonces el concepto de arquitectura como arte, porque el error de Le Corbusier y de los llamados racionalistas no se limita a las apreciaciones mencionadas, sino que se hace fundamental por una perfecta coherencia. Tal coherencia se materializa en la búsqueda de los modos y las formas de construcción que sugieren los materiales más típicos de nuestro tiempo, es decir, el acero y el concreto armado. “El concreto armado nos da automáticamente la ventana en longitud”,¹⁶ escribe nuestro autor en su libro *Une maison, un palais*. Es decir, no adaptamos el concreto armado a lo que queremos expresar, sino que, a la inversa, hacemos ventanas largas porque nos las sugiere automáticamente el propio material. Una originalidad que, de hecho, ya se lograría por el uso lógico de nuevos medios; sin embargo, él mismo se da cuenta de cómo esta originalidad de material no es suficiente para el arte, porque siempre es “algo lírico”.¹⁷ Reproduce así la tendencia, observada por él en los jóvenes más dotados, de negar la palabra misma de estética porque, según ellos, lo que se busca es lo útil, y lo útil es ya bello.¹⁸ Para concluir su crítica a esta tendencia, que podríamos decir es de extrema izquierda, reconoce que los elementos determinados por la pura utilidad siguen siendo insuficientes: “Los elementos, nacidos del análisis, son captados por un ritmo que los une, los ensambla, los compone, los ordena, un acto que emana de la voluntad”.¹⁹ En cualquier caso, el ritmo emana del espíritu creador y no de la voluntad, que es su intermediario. “Esta

¹³ Versión de 1987: “Toda persona de cierta cultura sabe que no puede encontrar en ella más que el gusto personal del maestro, y por tanto una interesante guía para la interpretación de su obra como artista”.

¹⁴ En francés en el texto original: “bouffonneries”.

¹⁵ Versión de 1987: “Ya se ha dicho que un artista deja de serlo cuando escribe sobre la crítica; pero nunca el recordatorio de esta verdad ha parecido tan necesario como hoy, en un momento en que demasiados dan la impresión de hacer trampas en el juego”.

¹⁶ En francés en el texto original: “Le béton armé nous dote automatiquement de la fenêtre en longueur”.

¹⁷ En francés en el texto original: “quelque chose de lyrique”.

¹⁸ Versión de 1987: “Reproduce así la tendencia, observada por él en los jóvenes más dotados, de negar la palabra misma de estética porque, según ellos, lo que se busca es lo útil, y lo útil es ya lo bello”.

¹⁹ En francés en el texto original: “Les éléments, nés de l’analyse, sont empoignés par un rythme qui les lie les uns aux autres, les assemble, les compose, les ordonne, acte émanant de la volonté”.

voluntad... es la concepción particular de cada uno de nosotros, individualmente... Hay, pues, en la estética, un factor que fija la inmortalidad de la obra y que nos asegura que siempre podrán surgir obras inmortales: es el individuo”.²⁰ Pero, ¿cómo conciliar el trabajo individual con un programa mecánico basado por completo en la racionalidad? He aquí cómo: un cierto número de individuos suscita una adhesión unánime a los modos expresados por la obra “provocadora”.²¹ Así, “una estética se gramatiza (*sic*), aunque sea para petrificarse”.²² Habría, pues, primero, productos nacidos del nuevo método y de la nueva técnica, los productos en serie, y de éstos, después, nacería la obra de arte. En otras palabras, se trata de llegar al arte por una vía por completo distinta a la del propio arte, que, por otra parte, nace por sí mismo y nunca asume el compromiso de servirse de lo que otros hayan podido preparar para su nacimiento. Todo esto hace pensar en los sacrificios y las penas que el absolutismo moderno ha impuesto a los hombres, en nombre de una felicidad que luego disfrutarían sus hijos: una forma cómoda de eludir el juicio, diciendo que es a la posteridad a la que corresponde emitirlo. Además, incluso aquí se siente la banalidad del lugar común: ¿quién no ha oído decir que los intentos y las aproximaciones del arte actual serían luego asimilados y justificados por la obra del genio futuro? Pero el Partenón, sin embargo, dice Le Corbusier, es en sí mismo el producto de una serie, y sería inconcebible sin las innumerables experiencias realizadas antes en la misma dirección. Esto es cierto, pero sólo en un sentido muy general; es decir, en la medida en que nada sería concebible en la historia si cada acontecimiento no estuviera precedido por un complejo de condiciones de civilización y tendencias. En este caso concreto, hay que tener en cuenta que los predecesores de Ictinus y Calícrates también pusieron en práctica su propio ideal de forma, realizado y definido en sí mismo, y cuya analogía con aquello expresado en el Partenón por los colaboradores de Fidias era sólo de carácter mecánico.²³ Decir que un siglo antes los elementos constitutivos del Partenón ya estaban determinados es más o menos exacto, pero sólo en el sentido mecánico y no en el estético; lo que importa es ver qué relaciones dieron a estos elementos abstractos un nuevo valor, y de qué manera el templo de Neptuno en Paestum es expresión de una clara individualidad que no tiene nada en común con el templo ateniense.²⁴ Por otra parte, lo que es digno de la mayor admiración en este último no es la pura funcionalidad geométrica, porque ésta, al ser pura, no admitiría la expresión de ningún sentimiento, sino que es el sentimiento de una rigurosa plenitud formal que idealiza la propia funcionalidad. En otras palabras, el deseo de identificar, como hacen a menudo los racionalistas, el documento de una simple necesidad de carácter mecánico en el origen de toda forma arquitectónica, no tiene en cuenta que, ya en su primera manifestación, esta necesidad se presenta configurada en una forma artística, en la que no es posible aislar el programa práctico de su realización estética. Esto se confirma, a la inversa, por la crítica que hacemos a una obra inacabada cuando descubrimos, en su transfiguración no alcanzada, las necesidades no cumplidas del programa práctico; es decir, cuando constatamos que no se presenta ante nosotros una unidad inseparable y autónoma. Por otra parte, habiendo reconocido que, así como toda obra de arte es perfecta en sí misma y no presupone ningún desarrollo posterior, toda teoría basada en la evolución resultará abstracta y convencional, y haremos la debida distinción entre el giro de las tendencias culturales y estéticas, y las individualidades vitales de las obras artísticas.

²⁰ En francés en el texto original: “Cette volonté... c’est la conception particulière à chacun de nous, individuelle... Il est donc, dans l’esthétique, un facteur qui fixe l’immortalité de l’œuvre et qui nous assure que toujours il pourra surgir des œuvres immortelles: c’est l’individu”.

²¹ En francés en el texto original: “provocatrice”.

²² En francés en el texto original: “une esthétique se grammatise (*sic*), quitte à se pétrifier”. Nota de la traductora.

²³ Versión de 1987: “[...] y cuya analogía con la expresada en el Partenón por los colaboradores de Fidias era sólo de carácter cultural”.

²⁴ Versión de 1987: “Decir que un siglo antes los elementos constitutivos del Partenón estaban ya determinados es más o menos exacto, pero sólo en el sentido de la experiencia técnica y figurativa; lo importante es ver qué nuevas relaciones se impartieron en esa cultura al nuevo valor y cómo el templo de Neptuno en Paestum es expresivo de una clara individualidad que no tiene nada en común con el templo ateniense”.



PARTENÓN, ATENAS. Imagen: Roberto Pane, 1952 (AFRP, GRE.N. 14).

Que la arquitectura es en esencia geometría debieron pensar, antes que los modernos mecanicistas, muchos arquitectos de la antigüedad, y en especial los de la última época gótica, que, complicando la geometría aún elemental de sus predecesores, buscaron exquisitas sutilezas de compases y escuadras, y redujeron a una textura frágil y peligrosa aquellas tendencias que, al principio, se habían expresado en organismos sólidos y claros. "La arquitectura gótica", escribió con agudeza Renan, "padecía la misma enfermedad que la filosofía y la poesía: la sutileza".²⁵ Y sigue siendo una "sutileza lógica"²⁶ la que induce a los mecanicistas de hoy a concebir la arquitectura como una verdadera geometría hecha de yuxtaposiciones e interpenetraciones de sólidos, afirmando como programa completo de representación figurativa lo que sólo puede tener un valor de metáfora. De hecho, la arquitectura es sólo un símbolo de la geometría, ya que, como se ha observado ingeniosamente, la geometría no dejaría de existir si el mundo llegara a su fin, mientras que el destino de la arquitectura está ligado al de la muy agitada superficie terrestre. En cambio, las blancas aristas afiladas, que se proyectan por decenas de metros por encima del fondo del cielo, las vastas superficies lisas e inmaculadas, las largas aberturas de cristal y hierro, defienden muy mal su aspiración a una pureza geométrica contra los estragos del tiempo. Hemos visto cómo han bastado unos pocos años para que la fábrica moderna adquiriera el aspecto desangelado de un pabellón de feria abandonado, y nos hiciera sentir la necesidad de nuevos revoques y nuevos esmaltes capaces de renovar la ilusión de un mecanismo perfecto. Mientras que la máquina no tiene tiempo de envejecer porque pronto es sustituida por otra, los edificios

²⁵ En francés en el texto original: "L'architecture gothique était malade du même mal que la philosophie et la poésie: la subtilité".

²⁶ En francés en el texto original: "subtilité logique".

racionales deberían al menos poder envejecer, y no pueden hacerlo; sobre ellos, los goteos y las manchas, que en cualquier caso adquieren el valor de una pátina, son intolerables como un cabello en un vaso de agua clara.²⁷

En otro lugar, Le Corbusier se pregunta qué es lo verdaderamente esencial en la arquitectura. Para él, en un prisma, en un cubo “está lo definitivo, lo fundamental de la sensación arquitectónica”;²⁸ y antes de que la arquitectura funcional empezara a hacer muchos prosélitos, escribió: “Si lo esencial de la arquitectura son las esferas, los conos y los cilindros, las generatrices y las acusadoras de estas formas son a base de pura geometría. Pero esta geometría espanta a los arquitectos actuales”;²⁹ mientras que los ingenieros, libres de toda restricción académica y orientados sólo a la utilidad práctica, “llegan a las generatrices, a las acusadoras de los volúmenes...; se encuentran en acuerdo con los principios que Bramante y Rafael aplicaron hace mucho tiempo”³⁰ (*Vers une architecture*). Todo esto nos recuerda el tan abusado lugar común de la poesía de las obras y de los talleres. Muchos recordarán cómo algún filósofo malvado llegó a escribir que en nuestro tiempo la verdadera esencia de la poesía debía buscarse en las obras y los talleres, confundiendo un posible pretexto, o argumento de la poesía, con la poesía misma. En la arquitectura, lo esencial no es el mecanismo, manifiesto u oculto, de las estructuras, sino simplemente el arte, y éste, con respecto a su organismo estático, puede parecer coherente o incoherente, sincero o insincero, según el caso, mientras que siempre debe considerarse en su totalidad; de modo que, incluso cuando contemplamos aquellas partes en las que sentimos que el artista ha logrado su más pura síntesis expresiva, sabemos que no podemos separarlas del resto, considerándolo como no esencial, porque este resto tiene un motivo indispensable de conexión y apoyo; y cumple así una función que no es simplemente práctica, sino estética, ya que lo mejor no podría existir fuera del conjunto en el que participa. Esto nos lleva, también, al recuerdo de gran parte de la pintura moderna, en la que la preocupación por producir sólo lugares áureos lleva a muchos artistas a elaborar refinadas especulaciones formales, manteniéndose lo más alejados posible de lo que podría, de alguna manera, tener un carácter narrativo o un acento más cordialmente humano. Considerado bajo esta luz, gran parte del arte moderno, y con él gran parte de la crítica exquisitamente formalista, esconde, en su refinado e inteligente control, lo que se llamó, con feliz expresión, una cobardía moral.

“Una vez satisfechas las funciones, no habíamos añadido un centímetro cúbico”;³¹ escribió Le Corbusier en defensa de su proyecto para el edificio de la Sociedad de las Naciones, queriendo decir que aquí no se había concedido nada a las ambiciones decorativas; lo que no es cierto, por otra parte, porque en el centro de su fachada se ve un grupo de estatuas delineadas, o más bien estenografiadas, cuyo volumen, en el momento de ejecutarlas, habría superado ampliamente el de un centímetro cúbico. Ahora bien, tales consideraciones nos llevan al error que supone definir como fundamental y esencial al programa mecanicista. Consiste en la eliminación deliberada de todo detalle que no tenga su función lógica y, en consecuencia, todo

²⁷ Versión de 1987: “Mientras que la máquina no tiene tiempo de envejecer porque pronto es sustituida por otra, los edificios racionales deberían al menos poder envejecer, si no durar, y no pueden; sobre ellos, las goteras y manchas tempranas sustituyen lo que en otro lugar es el valor de una pátina, y son tan intolerables como un pelo en un vaso de agua clara”.

²⁸ En francés en el texto original: “est le définitif, le fondamental de la sensation architecturale”.

²⁹ En francés en el texto original: “Si l’essentiel de l’architecture est sphères, cônes et cylindres, les génératrices et les accusatrices de ces formes sont à base de pure géométrie. Mais cette géométrie effare les architectes d’aujourd’hui”.

³⁰ En francés en el texto original: “aboutissent aux génératrices, aux accusatrices des volumes...; ils se trouvent être en accord avec les principes que Bramante et Raphael avaient appliqués il y a longtemps déjà”.

³¹ En francés en el texto original: “Les fonctions satisfaites, nous n’avions ajouté un centimètre cube”.

lo que exprese lirismo y fantasía debería de estar en un campo que, por su propia naturaleza, es bastante ajeno a dicha expresión, como la lógica general es ajena a aquella interna y particular de cada obra de arte. En ese sentido, los mencionados extremistas, que niegan el arte afirmando que lo útil es ya lo bello, demuestran ser más consecuentes en su error que los que confunden la estructura con la idealización de la estructura. Como bien escribió Geoffrey Scott en su libro *La arquitectura del humanismo*, “el equívoco mecánico, en su afán por la construcción, repudia, en la arquitectura renacentista, un arte en el que la estructura se eleva al ideal, y busca en la poesía la sintaxis de la prosa desnuda”.³² Aquí, por supuesto, la referencia al juicio eficaz del escritor inglés no pretende ser una exhortación a seguir los pasos de los maestros del Renacimiento. Lo que me importa aclarar es cómo, en la arquitectura mecanicista, el particular lírico y fantástico está inevitablemente ausente, y que la arquitectura sigue sin estar en una masa o patrón geométrico, al igual que la poesía no está en la trama narrativa, sino en el detalle lírico y musical del verso. De acuerdo con que el detalle no tiene por qué ser necesariamente una pilastra, una cornisa o un capitel; pero tómenlo como quieran, siempre será algo que no se puede identificar con el elemento funcional, porque es una idealización que trasciende la función.

Para comprender los orígenes del racionalismo de Le Corbusier y de los demás mecanicistas, basta con recordar las teorías arquitectónicas de los historiadores del siglo pasado, y en especial de muchos franceses como Choisy, Viollet-le-Duc, Enlart, Reymond, etcétera, todos ellos más o menos inclinados a utilizar la vara de medir de la lógica cartesiana tradicional, en un campo en el que era necesario proceder con otra unidad de medida. Estos escritores tuvieron, ciertamente, el mérito de estar entre los primeros en proporcionar material para la enseñanza y la divulgación, pero también fueron autorizados para afirmar el pasado academicismo doctrinario y el correspondiente equívoco de estilos. Baste citar aquí, como ejemplo típico de “razón cartesiana”,³³ el siguiente pasaje de Viollet-le-Duc, al que Le Corbusier se remite en apoyo de sus tesis en su libro *Une maison, un palais*. El historiador francés declara que habrá arquitectura cuando el público en realidad quiera tenerla y, para conseguirlo, sugiere el siguiente método: “[...] dar un programa fijo, mejorarlo en lo posible, asegurarse de que cumple exactamente con las necesidades, y luego preguntar al artista, cuando traiga sus planos, la razón de todo: —¿Columnas en esta fachada? ¿Por qué? —¿Cornisas entre pisos? ¿Por qué? —¿Ventanas más anchas aquí que allí? ¿Por qué? —Arcos en este lado, parterres enfrente... ¿por qué? Etcétera—. Si a esas preguntas el arquitecto le responde una vez: —Las reglas del arte que...— no lo deje terminar..., porque las reglas del arte consisten, sobre todo, en la arquitectura, en no hacer nada sin razón...”.³⁴ No se puede ser más claro y sencillo que esto, y al mismo tiempo desconocer de modo más perfecto la naturaleza misma del arte. Como vemos, es la misma *raison* que encontramos en la polémica mecanicista, y Le Corbusier es perfectamente coherente al recordar, entre las “voces de ultratumba”,³⁵ aquella de Viollet-le-Duc.

³² Cita original: “The Mechanical Fallacy, in its zeal for structure, refuses, in the architecture of the Renaissance, an art where structure is raised to the ideal. It looks in poetry for the syntax of a naked prose.”

³³ En francés en el texto original: “raison cartésienne”.

³⁴ En francés en el texto original: “...donner un programme arrêté, l’améliorer autant que possible, s’assurer qu’il remplit exactement les besoins, puis demander à l’artiste, lorsqu’il apporte ses plans, la raison de chaque chose: — Des colonnes sur cette façade? pourquoi? — Des corniches entre des étages? pourquoi? — Des fenêtres plus larges ici que là? pourquoi? — Des arcs de ce côté, des platesbandes en face? pourquoi? etc. — Si, à ces questions, l’architecte vous répond une seule fois: — Les règles de l’art nous... — ne le laissez pas achever..., car les règles de l’art consistent avant tout, en architecture, à ne rien faire sans raison...”.

³⁵ En francés en el texto original: “voix d’outretombe”.

Lo que se ha dicho hasta ahora puede ser suficiente para mostrar al lector los motivos y la estrechez de la polémica estética de la que el arquitecto francés fue el más típico y autorizado defensor. Pero le haríamos un flaco favor si, junto a sus malas interpretaciones críticas y los errores que de ellas se derivan, no recordáramos la viva contribución que ha hecho, en especial en el ámbito de los programas de urbanismo moderno. Ya en 1922, cuando todavía era urgente resolver los problemas planteados por la destrucción de la otra guerra, mostró la ineficacia práctica y estética de los sistemas de construcción, entonces universalmente adoptados; la insalubridad y el sentido de la tradición mal entendido que se expresaban en las tristes casas de alquiler de cuatro o cinco pisos; y proponía, en forma esquemática,³⁶ ideas plásticas que sugerían nuevas y armoniosas posibilidades en los trazados urbanos recientes, sustituyendo la indiferente fragmentación de las manzanas sucesivas, por la continuidad de las masas que respondían a una visión de perspectiva unificada; así “las calles peraltadas, las ciudades torres”,³⁷ etcétera. También amplió el concepto de la casa sobre pilares a la posibilidad de permitir la circulación de coches y peatones por debajo de los edificios en las zonas de mayor tráfico; y aquí hay que señalar que, aunque en una plasticidad por completo diferente, este concepto se realizó de modo parcial durante la Edad Media en nuestras ciudades del norte, mediante los espacios porticados bajo los edificios públicos.

En un sentido más general, la visión de una continuidad orgánica de las masas de los muros, alternadas con zonas verdes, puede ofrecer resultados estéticos muy superiores a los del vago y descontrolado pintoresco, al igual que una composición meditada puede ser superior a una proeza puramente accidental. Desde hace más de veinte años, se nos presenta un programa de construcción que, a diferencia de los del pasado, implica la transformación o la reconstrucción desde cero de vastas zonas urbanas, de manera que el carácter de los nuevos trazados no sólo responde a las necesidades de distribución del tráfico y de densificación urbana, a la liberación del caos ruidoso y de la estrechez de los antiguos centros, sino que también pretende una composición de masas más amplia para realizar efectos estéticos, tanto en los episodios individuales de los edificios como en su conjunto. Hemos sentido, y seguimos sintiendo, cómo todo esto puede proporcionar las condiciones materiales para una renovación, pero muchos han creído que esta novedad de programa es también suficiente para causar una novedad de expresión, y así el racionalismo estrecho ha provocado nuestra subordinación pasiva a lo que, en cambio, debería estar subordinado a nosotros. ¿Nos será posible hoy descubrir, en la masa interminable de tantas expresiones impersonales como las que precedieron a la segunda guerra, algo que tenga acento de arte? Es probable, pero a ello nos guiará ese mismo sentido desprejuiciado de la forma con la que hemos podido disfrutar de la belleza de tantas obras antiguas, y como en éstas, también en las nuevas³⁸ encontraremos la eterna excepción, el signo del espíritu victorioso de toda moda y todo programa preestablecido.

Por otra parte, frente a los peligros de las nuevas tendencias, el propio Le Corbusier, con una generosa contradicción que descubre tanto su temperamento de artista como su debilidad de crítico, lanza un grito de alarma. Está contenido en uno de sus últimos libros, *Croisade*, publicado en 1933, es decir, después de haber transcurrido casi una década desde la publicación de *Vers une architecture*, y las corrientes racionalistas se habían extendido cada vez más por todo el mundo. En *Croisade* llega incluso a declarar tolerable el academicismo de los arquitectos reconocidos, es decir, de los mismos que para él antes tenían toda la culpa, en comparación con la indiferencia y la mala fe de tantos falsos modernos: “... ¡Considero cretino y criminal

³⁶ Versión de 1987: “Él, y propuso, de forma esquemática [...]”.

³⁷ En francés en el texto original: “les rues à redents, les villes tours”.

³⁸ Versión de 1987: “de la belleza de tantas obras antiguas, y, como en ellas, también en las nuevas”.

este formato osificado de un renacimiento arquitectónico actual en ciernes y denuncio a las personas que sólo se han puesto de nuestro lado para mentir y ganar dinero!”.³⁹ ¡Muy justo! El *académisme des péruques*⁴⁰ puede incluso ser, de hecho, tolerable, al igual que se tolera al que no entiende, pero tiene un gran anhelo de entender. Mejor, quizás, un error, que el indiferente juego mecánico de una fórmula reducida al alcance de todos. Pero, ¿qué pensar de un primer renacimiento que, en lugar de seguir siendo el orgulloso dominio de unos pocos iniciados, se mortifica por una victoria demasiado fácil y corre el riesgo de dejar de ser reconocible en la inflación de productos en serie? “Academizamos ya lo moderno”,⁴¹ deplora Le Corbusier. Pero, ¿por qué ocurre esto? Justo porque nada es tan fácil como la nueva academia.



PORTADA. *Croisade*.

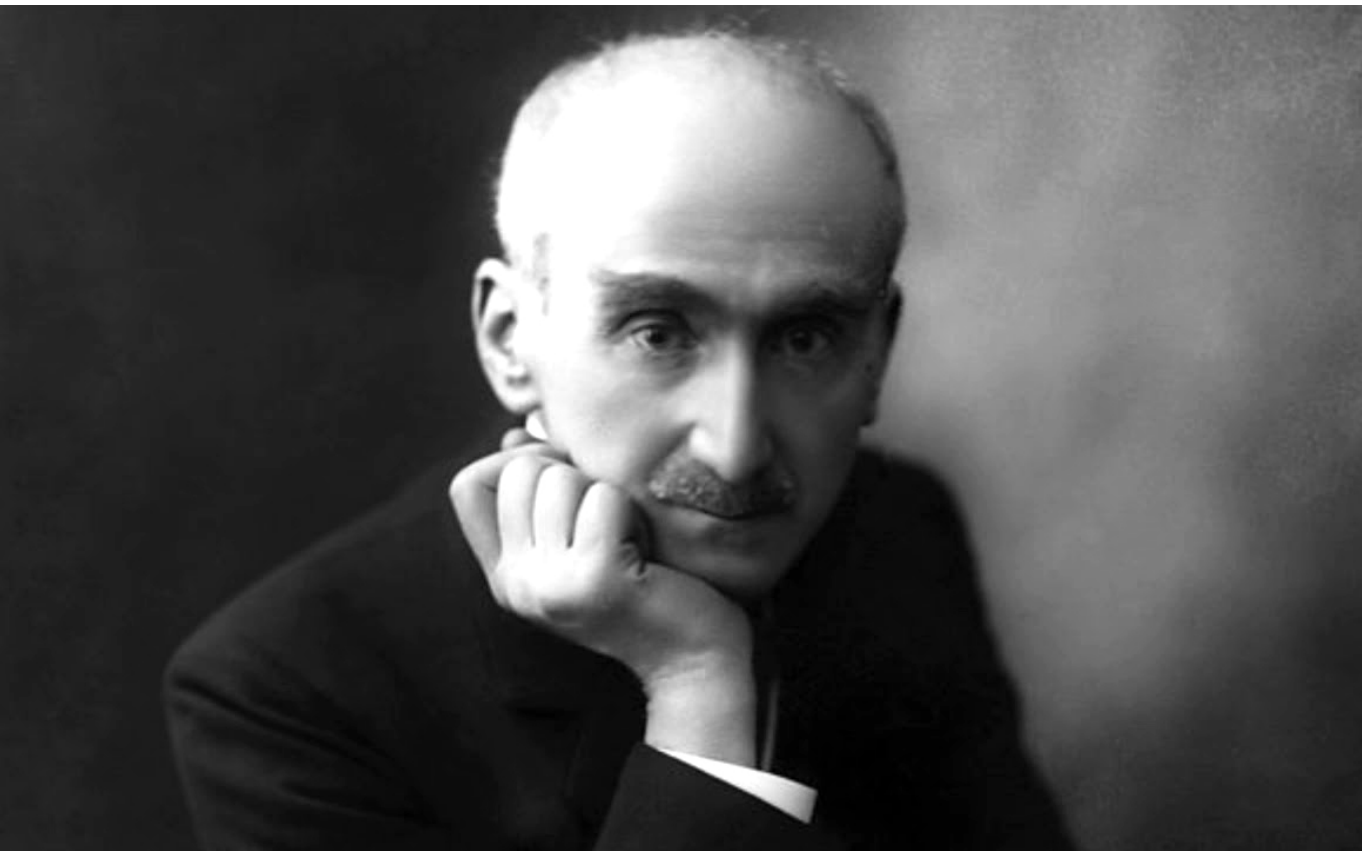
Refiriéndome a tendencias más generales, me parece que la corriente mecanicista concuerda con la ilusión generalizada de ver la máquina como el medio por el que el hombre puede alcanzar su liberación espiritual. Todavía hoy, por ejemplo, se oye decir muy a menudo: —Cuando la máquina haya reducido al mínimo el número de horas de trabajo, el hombre tendrá mucho más tiempo para sí mismo, y podrá disfrutar de la belleza del arte y de las demás inutilidades divinas que elevan el tono de la vida. Como si esas cosas no se hubieran cultivado lo suficiente hasta ahora, sólo por falta de tiempo y riqueza insuficiente. Este tópico optimista me recuerda la experiencia adquirida hace años, en Italia, con la entrada gratuita a los museos: se pensó que, al suprimir la tarifa de entrada, los museos serían mucho más frecuentados, y en cambio se comprobó que los únicos nuevos visitantes eran parejas que anhelaban un lugar solitario y tranquilo. Claro que es legítimo desear mejores condiciones de vida, pero es insensato creer que el logro de esas condiciones conduce, necesariamente, a la

³⁹ En francés en el texto original: “...Je tiens pour crétin et criminel cette mise en formule ossifiées d’une actuelle renaissance architecturale à ses débuts et je dénonce ces gens qui ne se sont mis avec nous que pour mentir et faire de l’argent!”.

⁴⁰ Academicismo de pelucas.

⁴¹ En francés en el texto original: “On académise déjà le moderne”.

difusión de una cultura superior. El extraordinario aumento de los medios mecánicos parece haber disminuido la confianza en la realización de un ideal humanista. El vertiginoso progreso industrial se ha convertido en un fin en sí mismo y, fallando lo que Bergson describió como un impulso místico original dirigido a contribuir con la liberación del hombre, arrastra al propio hombre que ya no tiene fuerzas para controlarlo; como el hombre que, habiendo perdido las riendas, se convierte en la presa de un caballo enloquecido. Hoy, las voces más autorizadas del mundo advierten que nuestros problemas son, ante todo, de naturaleza moral, pero no parecen tener mucho impacto en una humanidad descorazonada, cuya única esperanza parece reducirse a la expectativa de una renovada prosperidad y al espejismo de unas cifras de producción más altas.



HENRI BERGSON. Imagen: Dominio público.

Las formas de la arquitectura reciente deben entenderse, pues, como la imagen plástica de corrientes y tendencias más amplias de nuestro tiempo, y la crítica que se haga de ellas puede devolvernos, por analogía entre el mundo estético y el mundo moral, a la crítica que, en nombre de un ideal cristiano renovado, se ha levantado contra los odiosos y bárbaros simplismos del materialismo reciente. En cualquier caso, como ocurre con toda experiencia que, aunque equivocada, ha sido vivida y asumida plenamente, no es de creer que la del racionalismo arquitectónico no haya dado también sus frutos. La más importante me parece que es ésta: que, después de haber interrumpido durante muchos años una continuidad mal entendida de la tradición, ahora es posible volver atrás y mirar el pasado de la arquitectura con una nueva mirada, descubriendo el arte más allá de esos esquemas que para muchos han representado, y siguen representando hoy, la medida del juicio crítico.

Por otra parte, la tarea de reconstrucción que tenemos ante nosotros es de tan vastas proporciones y urgencia, que requiere el uso de todas las posibilidades industriales y técnicas modernas. Es de esperar que muchos experimentos mecanicistas, que ya se habían realizado antes de la guerra, se retomen para adaptarlos a las nuevas necesidades, y que las casas se fabriquen en serie en los mismos talleres que hasta ahora han producido instrumentos de guerra. Pero esto no significa que la máquina de la vivienda deba ser, por fuerza, una realidad del mañana. Las necesidades inmediatas y vitales prevalecerán, tal vez durante muchos años, frente a todas las demás exigencias, y las casas producidas en serie, ya extendidas antes de la guerra en muchos países de Europa, proporcionarán el aspecto típico de las ciudades reconstruidas; pero esto no debe ser, en todo caso, una condición inevitablemente contraria al arte y al buen gusto, porque no es seguro que el producto de la máquina no pueda satisfacer aspiraciones que trasciendan la mera necesidad. Pero para ello es necesario que no sea la máquina la que piense, sino el hombre, y que éste sienta cómo su esfuerzo debe superar la estrechez racionalista y utilitaria, para tender a una satisfacción más elevada y humana. Le Corbusier predicaba que, habiendo construido casas en serie, era necesario crear “el estado de ánimo de vivir en casas en serie”,⁴² añadiendo luego, coherentemente, que para ello era necesario llegar a la “emoción-tipo”,⁴³ Pero de la emoción-tipo al hombre automático, el paso es muy corto, y si sentimos que la falsa retórica de las viejas casas umbertinas, wilhelmianas o victorianas ya no es tolerable, nos negamos igualmente a aceptar la palabra de la utilidad pura y simple, porque sabemos que, en este caso, no podríamos considerarnos partícipes de una verdadera sociedad civil, ya que esta sociedad comienza en el mismo momento en que la utilidad pura y simple es superada.

La influencia de las tendencias mecanicistas fue profunda también en Italia, aunque aquí, las primeras experiencias comenzaron más de diez años después que en los países de Europa septentrional. Aquí, por desgracia, se entendió menos que en otras partes la forma correcta de enseñar nuestra gran arquitectura; y así la oposición a la difusión del llamado siglo XX no fue más allá del superficial empirismo crítico, recordado al principio de este ensayo. También hay que añadir que, al no poder competir nuestra producción industrial con la de otros países, esas cualidades de orden técnico y la audacia de los programas de construcción que están ampliamente presentes en otros lugares, también faltaban en la mayoría de nuestras fábricas racionales. Tal condición de inferioridad práctica sirvió para que nuestros arquitectos más dotados se dieran cuenta de que el camino por seguir debía ser otro y que, en todo caso, la intransigencia de cualquier programa debía de ser rechazada por una conciencia estética más madura. Así, en medio de tantas obras cuya pobreza inventiva está mal disimulada por los suntuosos ropajes de travertino y mármol, no han faltado expresiones artísticamente dignas, aunque su programa práctico haya sido casi siempre proporcionado por la propaganda política.⁴⁴ De hecho, creo que los que hoy se apresuran a definir como negativa toda actividad artística italiana de los últimos veinte años, corren el riesgo de ser mortificados mañana por un juicio crítico más sereno.

En todos los países, la producción actual de arquitectura refleja ciertas características comunes, siempre mediocres justo por ser comunes, y que, en esencia, coinciden con las tendencias y costumbres genéricas de cada pueblo. En Italia, me parece que el vicio más extendido de la producción moderna ha consistido en lo que podría llamarse la incompreensión de lo monumental. En Italia, si se observa bien, toda fábrica reciente, incluso las de dimensiones modestas, busca siempre distinguirse entre las demás por medios que

⁴² En francés en el texto original: “l’état d’esprit d’habiter des maisons en séries”.

⁴³ En francés en el texto original: “émotion type”.

⁴⁴ Versión de 1987: “[...] un pretexto para la obra de arte y no al revés, como ocurre normalmente”.

pretenden ser claramente visibles, incluso para el público inculto. No se trata de la búsqueda de relaciones simples, hechas para ser descubiertas sólo por los ojos que pueden ver, sino de algo que, por miedo a no ser lo suficientemente individual, acentúa con vulgaridad los adjetivos, y destaca todos los trucos posibles. Esta ostentación negativa está casi siempre presente, tanto en la vaga producción neobarroca, que precedió al llamado estilo Novecento, como en la de este último. La vulgaridad íntima de estas formas está en especial extendida en los centros más activos, como Milán y Roma. Uno piensa, como uno de los ejemplos más recientes, en las casas y villas del barrio de Parioli, ese despliegue de ensayos estilísticos y novedades racionales, que asoman entre restos de verde y que, en su mal surtido, dan la impresión de mirarse con hostil y fría curiosidad. Los que viven en medio de todo esto, sin tener al menos una vaga sensación de mortificación, pueden estar muy seguros de que no tienen nada que ver con el sentido del arte y el buen gusto. A este respecto, recuerdo que un arquitecto extranjero, hablando con un colega italiano, dijo que su ideal sería poder construir una casa normal y corriente en vía Sistina, que estuviera en tan buena compañía con las demás, que pasara desapercibida. Mientras expresaba así un sincero amor por ese aire de civilización que está presente incluso en los modestos muros que forman el coro de nuestros monumentos, daba también, de forma ingeniosa y suave, un consejo digno de aceptación y meditación.

*