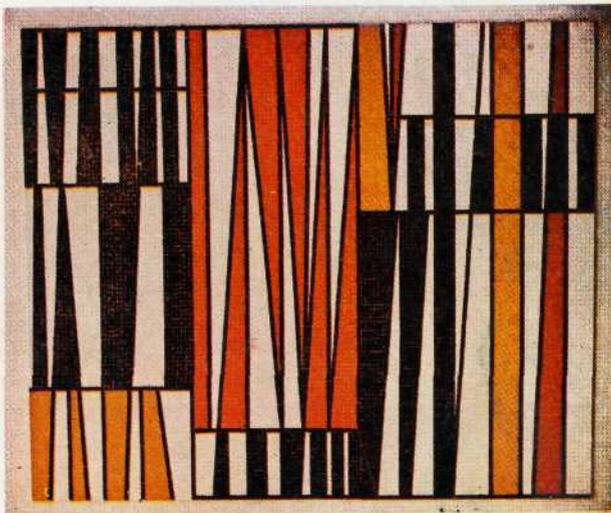


a **3**

Colinas de
Bello Monte

"una terraza
sobre el cielo"

CRISTANAC

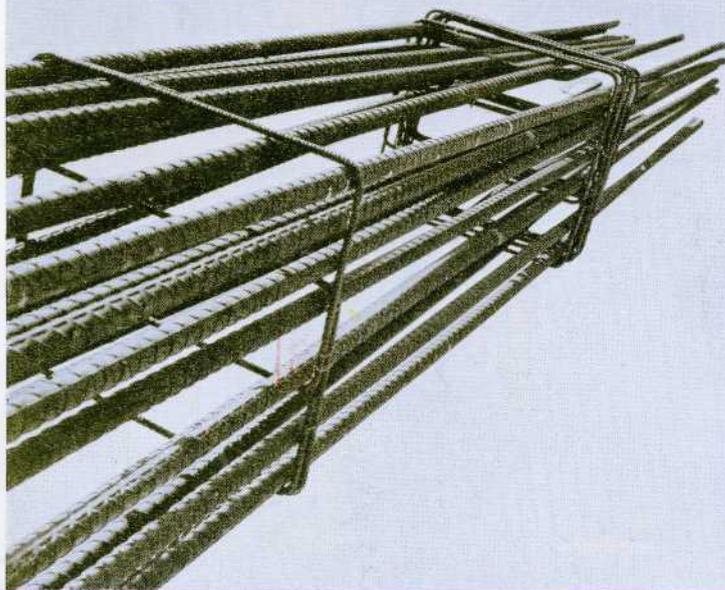


**mosaico
vidrioso
nacional**

DISTRIBUIDORA CRISTANAC C. A.
SOCIEDAD A SAN FRANCISCO EDIF. MAGDALENA
PISO 4. OFICINA 44 **TELEFONOS: 42 13 01 y 41 42 94**

alfredo ayala c. a.

centro profesional del este



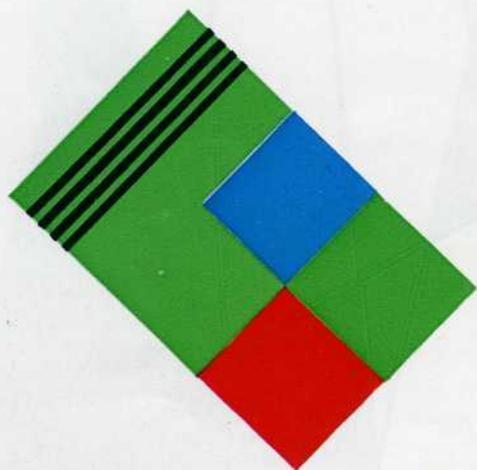
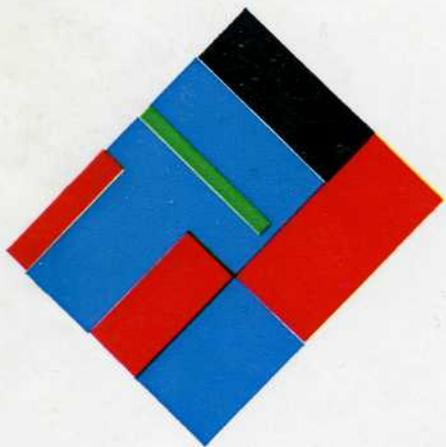
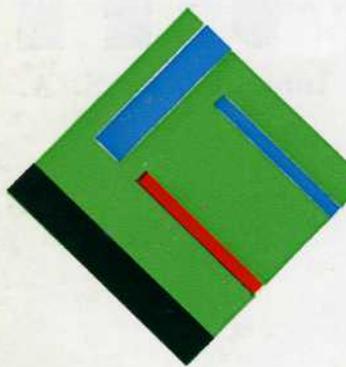
The logo consists of a yellow diamond shape with the word "IVECA" written inside in black, bold, uppercase letters. The diamond is centered within a complex, abstract geometric pattern of black lines that create a sense of depth and movement, resembling a stylized camera lens or a series of overlapping planes.

IVECA

PINTURAS

SHERWIN-WILLIAMS

marvenca



mármoles



Contenido

- Cartas a la Dirección
- Opiniones: Los petroglifos
- Los petroglifos en el arte primitivo de Venezuela
Carmen Cobaña de Short
- Oficinas para la "Canmacin" en Caracas
- El pabellón finlandés en la XXVIII Bienal de Venecia
- Encuestas de a: El edificio Polar
- Los vidrios de Rubén Núñez
- Un artista gráfico: Gerd Leufert
- El cine japonés
Ambretta Marrosu
- Los estetas, los mendigos, los héroes
Ida Gramcko
- Hombres, máquinas e Historia
Sam Lilley
- El Día del Urbanismo
- El proceso de la planificación
Francis Violich
- Fotogramas en blanco y negro
Alejandro Otero
Sara Mendoza
- Exposiciones: Las maderas de Francisco Narváez
Perán Erminy
- Reseñas

S. V. A.

SOCIEDAD VENEZOLANA DE ARQUITECTOS

Presidente: Cipriano Domínguez
Vicepresidente: Víctor Fossi
Secretario: Miguel Angel Pietri

Miembros de número:

Alamo Bartolomé, Alicia
Amaya Valencia, Efraim
Benaccraf, Moisés
Bergamín, Rafael
Bermúdez, Guido
Brando, Carlos
Brandt, Antonio
Brons, Henry
Brons, Armando
Carbonell, Diego
Carpio, Oscar
Casas Armengol, Miguel
Celis, Ana T. de
Chataing, Luis Eduardo
Dagnino, Eduardo
D'Ambroglio, Sergio
Depablos, Eduardo
Fariás, Tubal
Fernández, Simón
Ferreiro Tamayo, Gustavo
Ferris, Julián
Fuenmayor, Ernesto
Galía Acosta, José M.
Goiri, Santiago
González, Mireya de
González Méndez, Heriberto
Gramcko, Carlos
Guinand Baldó, Carlos
Guinand, Carlos S.
Guinand, Gustavo
Hernández Casas, José
Hoffman, José
Jahn, Alfredo
Jelinek, Francois
Kelemen, Frank
Korsaricks, Román
Lares, Omer
Luberes, Pedro
Manrique de Lara, Tony
Martínez Olavarria, Leopoldo
Méndez, Carmen
Nagel, Elias
Noricga, Francisco
Ossott, Willy
Pardo, Rosaura
Parra K., Alberto
Peters, Samuel
Pietri P., Alejandro
Quinto U., Simón
Rivas, Luis
Rodríguez, Jesús Soledad
Romero G., Jorge
Ron Pedrique, José
Ruiz Madriz, José A.
Salvador, Miguel
Sanabria, Tomás J.
Sanabria, Eduardo
Savino, Dante
Sosa Rodríguez, Eduardo
Suárez, Guillermo
Vegas, Juan Andrés
Vegas, Martín
Vera Barrios, Humberto
Villanueva, Carlos Raúl
Vivas, José Fructuoso
Wallis, Gustavo

"a, hombre y expresión" es editada por la "Sociedad Editora a", inscrita en el tomo 2-G, 450, del Registro de Comercio, Juzgado de Primera Instancia en lo Mercantil del Distrito Federal.

hombre y expresión



Con este número la revista "a" empieza una nueva serie de publicaciones. La novedad del formato, la combatividad de las secciones, el precio de venta más bajo y la compaginación más rigurosa, corresponden a mayor precisión de principios, enverados en parte por la experiencia de los dos primeros números.

Creemos que ni deberíamos contradecir los propósitos anteriores, ni atarnos a un concepto unívoco, sino más bien centrar los enfoques y compararlos con sensatez, pero también con entereza.

Los planteamientos vivos y actuales imprimirán a la revista la dirección más congruente.

De que se tejan estrechos vínculos entre la revista y los intereses culturales más propios de nuestra colectividad y no solamente de nuestro entusiasmo y nuestra buena voluntad, depende el éxito de esta empresa.

Dirección: Carlos Raúl Villanueva
Ramón Losada Domínguez
Juan Pedro Posani

**Coordinación
y propaganda:** Clara Urdaneta

Redacción:
Avenida los Samanes, 8, La Florida,
Caracas - Teléfono 543 987

Suscripción:
1 año (4 números), Venezuela: Bs. 14
Extranjero: \$ 5
Precio de un ejemplar: Bs. 4

Enero, 1957.

Cartas a la Dirección

Amigos lectores:

En esta sección publicaremos todas las críticas, sugerencias, datos o preguntas que ustedes nos envíen.

Empezamos con esta carta-polémica de Miguel Arroyo, que si bien no está dirigida a nosotros, sin embargo, consideramos que trasciende el interés restringido de una orientación personal, para situarse, de acuerdo con su mismo carácter, en la perspectiva más amplia de un debate cultural colectivo.

Querido Rivas Lázaro:

Sé que te sorprenderá muchísimo esta carta. Tal y como me hubiera sorprendido a mí —está de más decirte que agradablemente— el que un día cualquiera te hubieras presentado a casa a preguntarme: ¿Cómo estás?, ¿Qué has hecho? y tantas cosas más que podríamos preguntarnos y hablar después de tan largos años sin vernos. Ya desde hace tiempo tenía ganas de buscarte o cuando menos de escribirte para conversar un poco acerca de “el teatro y sus posibilidades” tema que fué motivo de no pocas conversaciones entre nosotros y —afortunadamente— de bastantes desvelos. No creas por mi ausencia y mi silencio que he dejado de interesarme en ello, al contrario, cada día se afianza más en mí una afición de la cual eres no poco responsable. Es ella la que hoy me lleva a escribirte estas líneas en relación con tu artículo aparecido en el diario “El Nacional”, bajo el título “El Proceso a Jesús”, de Fabbri (15 de noviembre de 1956). En él veo, por una parte, el desarrollo de algunas de las ideas que entonces —creo que ya hace ocho años de ello— me comunicaste y por otra, inconsecuencia con muchas de las cosas que me dijiste o que yo creí entender de lo que me decías. Así pues no me limito aquí a comentar tu artículo sino a escribirte en general acerca de ideas tuyas e ideas mías en relación con el teatro. El “desarrollo” estaría relacionado con tu concepción de que el teatro debe asumir una actitud dinámica: debe agarrar de tal manera al espectador que a éste no le quede más remedio que sufrir o gozar junto con los actores lo que ellos están sintiendo o haciendo como si sienten (sobre este punto todavía no se han puesto de acuerdo los actores). Se trataría pues, a mi entender, de provocar la empatía, de lograr la participación del espectador en lo que está sucediendo en la escena. Cómo lograr esa participación ha sido el gran problema de autores, actores y de toda la gente que se ocupa de Teatro. La “inconsecuencia” sería: atribuir a los recursos Pirandellianos el logro de esos propósitos. En nuestras conversaciones de hace años insistías tú en la desfavorable posición del teatro en relación con el cine. Si no interpreté mal

tus ideas de ellas me quedó lo siguiente: 1º) Que el teatro estaba en enorme desventaja con respecto al cine por las posibilidades que éste tenía de trasladarse sin interrupción en el tiempo y en el espacio. 2º) Los recursos técnicos del cine (close-ups, superposiciones de imágenes, difusiones, escenarios naturales, registro de sonidos, etc.) hacían que su poder de arrastre fuese mucho más fuerte que el que podía lograr el teatro. 3º) La posibilidad de fijar la actuación en su forma más cabal y repetirla infinidad de veces sin alteración daba también ventajas al cine. 4º) Los factores económicos (valor de la entrada, costo del montaje, etc.). Esta aparente superioridad de medios te llevaba a ti a pensar en un teatro-espectáculo donde el elemento sorpresivo, el uso de proyecciones cinematográficas, amplificadores, movimientos de masas y otras cosas más crearan tal tensión en el espectador que lo envolverían inexorablemente en la obra. A esto se aunaba tu idea de la representación al aire libre utilizando un escenario natural, de por sí importante, que favoreciera esa participación del espectador. No recuerdo que en tu plan general apareciera la idea de interpolar actores entre el público para así “representar” la participación. Aquí comienzan mis discrepancias con lo expresado por ti en tu artículo y quizás, aún, con lo expresado por ti hace ocho años. Como resumen de lo que voy a manifestarte y antes de entrar en detalles, te diré que pienso que el teatro, para salvarse debe ser esencialmente teatro. O sea, que debe utilizar como recurso determinante lo que en un momento y quizás debido a circunstancias históricas, parecía ser su peor defecto: la representación. Ella no excluiría el uso de elementos no tradicionales, tales como amplificadores, vistas o escenas proyectadas, imágenes agrandadas por lentes y aún televisión, pero todo esto usado como teatro, es decir, reconociendo las limitaciones que el teatro impone y tomando esas limitaciones como uno de sus mejores instrumentos de comunicación. Cuando leo “El Proceso a Jesús”, de Fabbri, siento que se me engaña doblemente, pues no veo que aquello sea una representación en la que yo puedo o no proyectarme, sino que es una representación con proyecciones simuladas que pretende que tales simulaciones conviertan aquello en un hecho real y no en una representación. Instintivamente reacciono contra tal procedimiento pues incluso puedo llegar a pensar en un teatro donde el público intervenga libremente (aunque creo que necesariamente terminaría en una confusión extraordinaria o en una “mesa redonda”, lo que después de todo es muy parecido en sus resultados), pero no en una representación con “proyecciones” elaboradas por el autor. Pienso que tales recursos en nada ayudan al verdadero teatro. Puedo aceptar sí —y lo he hecho con gozo— la dinámica visual y auditiva que nos da Camus, por ejemplo, en “El estado de sitio”, con sus diálogos y acciones simultáneas, o la dinámica del diálogo casi telegráfico de Becket en “Esperando a Godot”, pero no un intento tan artificial de crear una dinámica que muchas veces el diálogo mismo contradice como en el caso

de "El Proceso a Jesús". Interrumpo un momento esta carta para decirte que no me he vuelto pretencioso como pudieran hacerte creer afirmaciones tan rotundas, sino que te comunico sinceramente lo que pienso, más que todo en busca de orientación. Vuelvo a "El Proceso a Jesús". Cuando leí el primer tiempo, esperaba grandes acontecimientos —ello a pesar de los recursos—. Mientras leía el intermedio y el segundo tiempo, esperaba aún mayores acontecimientos y al final me encuentro con muy poco. La atmósfera que hubiera podido crearse tanto por el tema como por un uso extremado de recursos se desmorona y duda uno de que haya asistido a algo más que a un acto de inteligencia. Insisto en lo de la atmósfera, pues creo que es fundamental y al pensar en las continuas intervenciones de actores colocados entre el público siento que ellas sólo sirven para romper esa atmósfera (distraen y lo sacan a uno de la proyección, incluso por el hecho de obligarnos a cambiar de postura). Como consecuencia la actitud de "entrega" a la obra se convierte en agresividad, en defensa ante las opiniones y voces que surgen de diversos puntos de la sala y ello, a mi entender, en lugar de reforzar la obra la debilita.

Creo que toda obra de arte nos recoge y sumerge en un mundo para el cual estábamos preparados, pero que no llegábamos, por nosotros mismos, a encontrar. Este encuentro, ese recogimiento es tan íntimo, tan personal que cualquier intervención que se produzca —aun el marco físico, espacial— nos saca de la proyección. Me resulta difícil expresarte bien lo que quiero decir y si hubiera de ilustrarlo usaría como ejemplo el desagrado que sentimos cuando en el cine alguien comenta y exterioriza sus sentimientos. Es posible que estemos de acuerdo con lo que la otra persona haya manifestado, sin embargo, nuestra reacción es siempre agresiva, pues esa exteriorización nos saca del mundo en el que estábamos proyectados. Quedaría todavía por comentar el enfoque que hace Fabbrí del "Proceso a Jesús" o sea el desarrollo temático de la obra con el cual estoy también en desacuerdo, pero como no tocas tú ese aspecto en tu artículo, lo dejaré para otra carta o para una conversación que, te repito, me sería muy agradable por no decir instructiva. Vuelvo ahora a "Esperando a Godot". Debo decirte que tuve la suerte de verla en Nueva York representada por cinco actores —incluyendo el niño— cuyos nombres, para vergüenza mía, no recuerdo. Ese es el teatro más elemental que he visto. Pero qué elementalidad tan complicada y grandiosa. Qué cantidad de ajustes para aparentar que aquello no estaba ajustado al milímetro. Qué facilidad de actuación lograda después de millares de dificultades de actuación. Y sobre todo, qué atmósfera, qué proyección, qué entrega. Dentro de aquel diálogo de zanahorias y de botas malolientes, cuánta transcendencia, cuánta religiosidad. Dentro de aquellos casi monosílabos, cuánta penetración, cuánta humanidad. Lo recuerdo y me erizo y enmudezco. Cinco actores, un escenario que en su desnudez no llega a serlo; un diálogo tan escueto, tan desprovisto de abun-

dancia que casi llega a convertirse en telegrama, y, sin embargo, cuánta emoción, cuántas imágenes, cuánto hacer pensar y sentir y presentir. ¡Qué maravillosa proyección de la palabra! ¡Qué exorbitada y exorbitante potencialidad la del gesto! Y sobre todo, qué honestidad. Digo ahora honestidad y pienso simultáneamente que a ello se reduce el problema del teatro y del arte y del hombre e incluso el de los animales. Es la honestidad la que nos **arrastra** en todas esas cosas, o sea, esa capacidad de ser verídicos, en una palabra: la capacidad de ser, con dudas, con errores, con avances y retrocesos, con equivocaciones y con vislumbres geniales pero siempre siendo o aspirando violentamente a ser. Lo verídico en el teatro es, para mí, la **representación**, pero no la representación que intenta hacernos creer que no estamos en una representación y que siendo representada nos causa todos los inconvenientes de lo no representado sin darnos ninguna de sus ventajas. Cuando Pirandello usa de todos esos recursos —por algo los usó con tanta mesura— no son ellos los que le dan grandeza. En el caso concreto de "Seis personajes en busca de un autor" lo que nos queda y emociona no son las entradas de la actriz desde el público, ni la escena desprovista de todo decorado, sino la certeza —expresada por la obra— de que las imágenes que el hombre crea son realidades que actúan y modifican la realidad y al hombre mismo. Que la idea, aun desprovista de paternidad, sigue operando y buscando su encarnación y su proceso. Esto me lleva a la conclusión de esta carta, la cual sería que en síntesis el teatro se fundamenta en el poder de **arrastrar** de la palabra y de la actuación y no en los recursos de que se valga el autor con la intención de reforzar la palabra. Creo también que lo que en un momento dado pudo considerarse como puntos débiles del teatro es precisamente lo que hoy puede darle su fortaleza, o sea lo diferente que es él, como medio de expresión, del cine y de la televisión. Por lo demás ya O'Neill, Miller y otros nos habían demostrado que era posible crear dentro del teatro, y con recursos puramente teatrales, la sensación de intemporalidad y aun la de desplazamiento espacial. Con Becket, Ionesco y otros esa posibilidad no sólo queda demostrada sino que nos sumerge y nos **arrastra** hacia lo que está fuera del tiempo y más allá del espacio.

Con toda intención he dejado para el final la conclusión que habrá de parecerme más lamentable y disparatada. Se trata, querido Rivas Lázaro, de que he aprendido a reconciliarme con el marco escénico, es decir, con la división que dicho marco establece entre espectador y escena. Creo, hoy, que esa separación es necesaria por cuanto ella nos recuerda, aunque de manera muy sutil, que estamos en una representación. Ella impide que nuestra proyección sea tan violenta que ponga en peligro o rompa definitivamente el equilibrio y la secuencia de la obra. Aquí termino y te pregunto: ¿Cuándo conversamos?

Tu amigo a pesar de las ausencias.

Miguel Arroyo

LOS PETROGLIFOS

Una observación nuestra, mal atribuida y peor situada, acerca del artículo del profesor Cruxent, publicado en el número 2 de "a", provocó en las páginas de "El Nacional" una polémica tan interesante cuanto mal apuntada. La mayoría de las críticas que el profesor Acosta Saignes hizo en esa ocasión al profesor Cruxent debían ser dirigidas a nosotros; queremos que esto conste, y, al mismo tiempo pedimos excusas al profesor Cruxent, quien por faltas nuestras, ha sido criticado por conceptos que no ha emitido.

La observación nuestra era la siguiente:

"Los petroglifos no son solamente un difícil problema de atribución funcional. Para nosotros ellos son también una estupenda prueba de indiscutible validez plástica.

Nos hallamos frente a una síntesis artística y nuestra comprensión de estos grabados pétreos debe empezar por un juicio estético."

Hoy, ponderándola con cuidado, la escribiríamos así:

"Nos hallamos frente a una síntesis artística y nuestra aprehensión de estos grabados pétreos, considerando el estado actual de nuestros conocimientos de los propósitos y características socio-culturales de sus autores, **podría** empezar por una apreciación estética, atendiendo a los valores plásticos manifiestos en muchos de ellos, así como, por ejemplo, lo venimos haciendo con los valores plásticos de las pinturas de las Cuevas de Altamira."

El profesor Acosta Saignes ha afirmado:

"No puede haber juicio estético de las obras de arte, sin conocimiento previo y completo de su contenido y de las técnicas empleadas."

Nosotros proponemos los siguientes puntos como temas de discusión:

¿El progreso de las técnicas, determina generalmente un aumento cualitativo y correspondiente de los valores estéticos?

¿Cuál es la relación entre juicio estético y goce estético?

Al tratar de comprender las obras de arte ¿utilizaremos como medida de juicio los supuestos propósitos estéticos de los autores o nuestra visión artística actual?

En consecuencia, pedimos a todos nuestros lectores, a todas las personas interesadas, y en particular al profesor Acosta Saignes, intervenciones concretas sobre dichos argumentos, que "a" publicará consecuentemente.

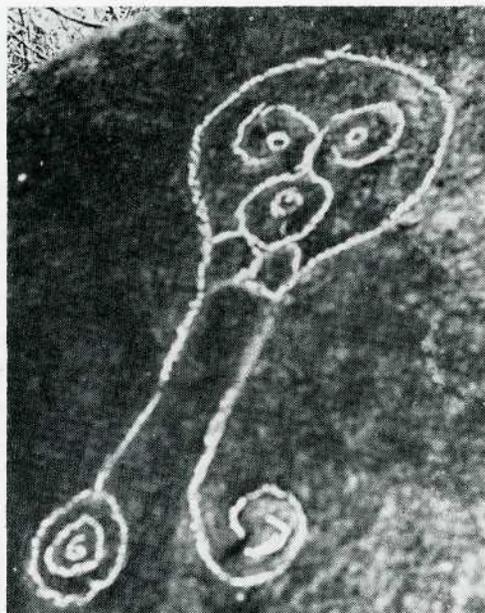


Los petroglifos en el arte primitivo de Venezuela

Carmen Cobaña de Short



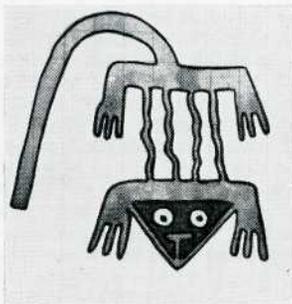
1



1 Ejemplo de deformación: ojos y boca en forma de granos de café logran dramatismo en la expresión.

2 Ejemplo de geometrización de un dibujo Nazca. Perú.

3 La Venus de Willendorf, Austria. Paleolítico Europeo. La exageración, en este caso, parece evocar la fertilidad femenina.



2



3

Con motivo de la segunda edición del libro del Dr. Tavera Acosta y de un trabajo aparecido recientemente, firmado por el señor Saúl Padilla, tratando ambos sobre petroglifos venezolanos, consideramos útil hacer referencias adicionales, porque el tema cobra gran interés, tanto etnológico como artístico, pues como muy bien lo anota Padilla, es un tópico poco abordado entre nosotros. Aparte de los especialistas, que sí lo han tratado, una buena parte de la gente se pregunta qué son los petroglifos y por qué la Universidad Central se toma el interés y el trabajo de publicar esta clase de investigaciones que a primera vista parecen no tener un fin muy práctico.

Una de las preocupaciones constantes de la antropología social ha sido la de obtener reconocimiento como ciencia aplicable a todo lo relacionado al hombre, su cultura, y desde luego, sus problemas. De unos cincuenta años a estos días lo ha logrado completamente, particularmente en Norteamérica y Europa, donde se consideran ineludibles las proposiciones en términos antropológicos para enfocar y recomendar soluciones con criterio estrictamente científico para aquellos problemas que de un modo o de otro afectan a la humanidad. La Universidad venezolana no hace pues, sino seguir el progreso de las ciencias del hombre que cada día se fijan una meta de mayor alcance.

En conexión a este punto, el señor Padilla en su trabajo "Pictografías Indígenas de Venezuela" rehúsa admitir su propio esfuerzo científico, cuando declara que ello es esencialmente descriptivo sin llegar a conclusiones ni interpretaciones de ninguna naturaleza. Es conveniente ser cauto siempre, respecto a nuestras propias conclusiones, pero la compilación del señor Padilla merece crédito, aun cuando no se aventure a formular teorías de ninguna especie. Ninguna generalización podría venir sin pasar antes por ese largo y metódico proceso de observación y descripción. Ya el hecho de suscitar discusión sobre una materia poco tratada, podría redundar en provecho de lo científico. No pensamos que toda literatura etnológica llena los requisitos de sistematización y objetividad que las ciencias sociales exigen; hay mucho papel de naturaleza popular, pero si estamos en el caso de recaudarla, no vamos a rechazar alguna menos calificada, no sería prudente. Cada trabajo es útil, tiene su valor. Tómese este comentario como sincero aliento.

Desde hace algunas décadas la palabra primitivo parece estar sufriendo una especie de redescubrimiento, la aplicamos allá y acá con tanta insistencia que nos lleva a pensar si el término en cuestión tiene alcance como para cubrir tan variados significados, o es que estamos abusando de su aplicabilidad hasta el punto de hacerlo "etiqueta" cuando disponemos de poco tiempo y hablamos a la ligera. Decimos por ejemplo, que tal o cual persona tiene hábitos primitivos porque en la mesa no sabe o no quiere hacer uso correcto de los cubiertos; que otra tiene instintos primitivos porque tiende a desviarse de alguna norma impuesta por la costumbre o por la ley; que tal esposo es terriblemente primitivo porque practica la sevicia con su esposa; que el Giotto es un primitivo, porque su pintura representa las primeras expresiones del movimiento renacentista. Nos llevaría tiempo enumerar otros significados que la palabra tiene.

Concerniente al término primitivo aplicado en el estudio de cierto tipo de arte, en mucho ha sido responsable la antropología cultural al haber ampliado y desarrollado su significado, expurgado ya del prejuicio que ha llevado implícito, contribuyendo así a manipular más fácilmente una serie de categorías correlacionadas a las culturas de los pueblos preliterados en el problema de analizarlas y clasificarlas, entre ellas, la del impulso estético. Pero es bueno anotar que no pocos antropólogos lo usan con cierta cautela, porque el término se presta para interpretaciones erradas.

Tenemos que admitir que definir el arte primitivo es tarea difícil. Todavía no tenemos noticias de que haya sido formulada una definición cabal del asunto. Los especialistas en la materia, entre los más destacados, Ratzel, Boas, Morris, Haddon, Brainerd, para no mencionar sino unos pocos, confrontan todos este punto crucial sin resolverlo concretamente. Las definiciones tienen mucho de tentativa en lo que a este arte concierne. Debemos prevenirnos contra las definiciones comerciales

tan corrientes por ahí, provenientes en su mayoría de los cazadores de arte primitivo en ciertas regiones de Africa, los cuales pretenden interpretar y explicar de una manera muy peculiar el arte primitivo para entusiasmar a los coleccionistas de los "best sellers" artísticos.

Lo prudente sería acogernos a tres definiciones por demás conocidas, pero que son hasta ahora, una buena guía para su estudio. Se dice que el arte primitivo puede ser: (1) lo primero cronológicamente conocido en arte; (2) el arte de una cultura rudimentaria; (3) lo rudimentario o primero en arte de cualquier cultura.

Hay ciertos elementos o características comunes a todas las artes primitivas del mundo. En su discusión o interpretación han contribuido diversas opiniones. Por ahora vamos a mencionar someramente la contribución que ha ofrecido la antropología cultural. Necesariamente tenemos que recordar a Franz Boas, pues además de ser una figura internacional en los estudios etnológicos, estableció fórmulas y generalizaciones para estudiar el arte primitivo, producto de una devoción ejemplar en el trabajo de campo en una de las más ricas zonas de América en arte primitivo, la región de British Columbia. Una de las premisas básicas de Boas es que si se trata de entender el arte primitivo, es indispensable comprender además el contenido cultural que existe en este arte. Con un adecuado estudio del simbolismo, creencias y costumbres del grupo humano dado, rendiríamos bastante en su interpretación y evaluación. Sobre este punto se ha insistido bastante, pero ello es casi siempre desdorado, tal vez porque se nos hace duro adaptar nuestra mente compleja y elaborada a un panorama extraño para nosotros, como es la mente del hombre natural (1).

Entre estas características, es el abstraccionismo, la más desconcertante, aun cuando se hable mucho en nuestros tiempos del abstraccionismo en el arte moderno. El origen de uno y otro no coinciden, es diferente la motivación de cada uno. El arte abstraccionista de nuestros días pareciera estar derivado de una mentalidad inducida, por decirlo así, por un ambiente enrarecido con el exceso de fórmulas intelectuales rebuscadas. Por el contrario, el puro abstraccionismo no existe propiamente en el arte primitivo, aunque lo encontremos, en la forma de geometrización, de un modo constante en la ornamentación de muchos objetos del uso diario, y pueda dar la impresión de pura abstracción al observador casual. De un modo o de otro, proviene de cosas naturales, está reconocido por el grupo social de antemano y, en consecuencia, no hay compulsión en el artista a reproducir la naturaleza exactamente a fin de lograr aprobación. Un círculo puede representar al sol, un triángulo puede ser un pez, una espiral a una serpiente, una línea en zigzag a una corriente. En las motivaciones mágico-religiosas hay infinidad de seres supernaturales que habitan el mundo de este arte. Buen número de las geometrificaciones no son otra cosa que sustitutos para algo que existe o ha existido muy estrechamente asocia-

do al grupo, como es el caso de los héroes culturales, pero su representación no es necesario que sea una copia del original. En este proceso de abstracción la geometrización ocupa un primer plano como decoración aplicada a superficies, sustituto de órganos — en lo cual una nariz puede ser un triángulo —, simbolismo gráfico. Hay evidencia de que el hombre natural pone tremendo énfasis en la geometrización como medio de comunicación y desarrolla una riquísima variedad de líneas abstractas muy relacionadas a nuestro concepto de lo artístico. La exageración es otra de las características y juega un preponderante rol en la visualización de héroes y dioses. Un labio muy protuberante o un estatopigia no deben apreciarse como carentes de realismo, sino como **convencionalización** pre-aceptada ya por la audiencia. La llamada Venus de Willendorf, Austria (paleolítico europeo), aunque no es ejemplo típico de convencionalización porque muestra formas muy reales, exhibe protuberancias que se piensan evocadoras de la fertilidad, tal es la exageración expresada en algunas partes de la estatua. El control de las fuerzas universales, que para nosotros es problema hoy de cálculos y de técnica altamente desarrollados, es de gran trascendencia esotérica en la vida del hombre con una tecnología incipiente. Todavía observamos en el medio rural de muchos países una costumbre de dibujar una cruz con ceniza arena, etc., en el centro de la labranza con el propósito de provocar la lluvia en tiempo de sequía y así garantizar una buena cosecha. Pareciera simplemente una mera curiosidad el dibujar una cruz de ceniza para obtener la lluvia oportuna, pero en verdad esta acción lleva en sí una profunda convicción de su propia realidad y poder para quien la realiza con mente receptiva. El campesino trata de poner a su lado las condiciones atmosféricas que en aquel instante no le son propicias por intermedio de la cruz de ceniza.

Del realismo y el antropomorfismo nos ocuparemos en otra ocasión, pues por ahora no disponemos de espacio, y el tema merece discutirse detalladamente. Terminaremos con un breve comentario sobre lo que encierran estas manifestaciones clasificadas como arte primitivo. ¿Podría llamárseles impulso estético? A un estudioso del asunto no le sería posible declarar objetivamente dónde debe trazarse precisamente la línea de separación entre la forma artística y la pre-artística, porque hasta ahora no se ha determinado exactamente en dónde comienza la actitud estética. Parece ser que donde hay un tipo definido de movimiento, una sucesión definida de tonos o una forma fija, debe convertirse en una forma conforme a la cual se ha de medir su perfección, es decir, su belleza. Podría decirse que la obtención de lo perfecto es lo de menos, mientras exista el impulso por el cual está motivado el artista, aun cuando por defectos de la técnica no le sea dado alcanzarlo. Se piensa que las emociones pueden ser estimuladas no sólo por la forma, sino también por la asociación estrecha que existe entre la forma y las ideas de la gente. La forma y su signifi-

ficado se combinan para elevar la mente por encima del estado emotivo indiferente de la vida diaria. Esto no es menos cierto tratándose del arte primitivo; hasta las simples formas geométricas pueden poseer un sentido que se une a su valor emotivo. (Franz Boas, *Primitive Art*, Oslo, 1927.)

Los petroglifos venezolanos, revisten gran interés, pues ofrecen interrogantes que podrían enfocarse desde ciertos ángulos: el primero y más importante sería tratarlos desde el punto de vista etnológico, de acuerdo con un criterio objetivo, pero es obvio que en este terreno hay fuertes oponentes, como es el de la cronología, pues sin ésta no se avanzaría mucho ni en términos difusionistas ni paralelistas. Aparte de su interés científico, los petroglifos son una excelente contribución de nuestros primitivos para nuestro arte local. Son una excelente contribución porque también ofrecen a nuestros artistas nacionales la oportunidad de iniciar una interpretación y evaluación comparativa de las formas de arte que las diversas culturas poseen, pues al habilitarnos con un criterio adecuado entramos a un campo donde tendríamos que admitir como válida una expresión artística que es ignorada y subestimada por incomprendible, aparentemente absurda a nuestra apreciación de civilizados.

En estos comentarios no perseguimos sugerir la iniciación de una deliberada copia de las formas comunes al arte primitivo en nuestro arte nacional. Ello sería arriesgado, porque lo ingenuo, lo rudimentario, elementos de frescura y de fuerza en el primitivo se pueden convertir en signos decadentes o "pseudo primitivos". Tendríamos entonces un arte carente de expresión original.

INFORMACION BIBLIOGRAFICA:

- Boas, Franz. *Primitive Art*, Oslo, 1927.
- Brainerd, W. H. Notas sobre arte primitivo, Antro. 127. Año escolar 1952. Univ. de Colifornia. Los Angeles.
- Howard, George D. *Excavation at Ronquín, Venezuela*, Yale University Press, 1943.
- Izcue, Elena. *El arte peruano en la escuela*, Lima, 1925.
- Levy-Bruhl, Lucien. *La mythologie primitive*, 2ª ed. París, 1935.
- Redfield, R. *The Folk Culture of Yucatán*, Chicago, 1941.

(1) Boas, además de haber influido positivamente la historia de la antropología más que ningún otro después de Tylor, tiene crédito como geógrafo físico, lingüista y arqueólogo de reconocida autoridad. No lo es menos en cuestiones de arte, cuyos conocimientos bien disciplinados y extensos lo llevaron a redefinir muchos conceptos relativos al arte de los pueblos salvajes. Su trabajo de campo entre los esquimales es su más valiosa contribución en esta materia.

Oficinas para la "Canmacin" en Caracas

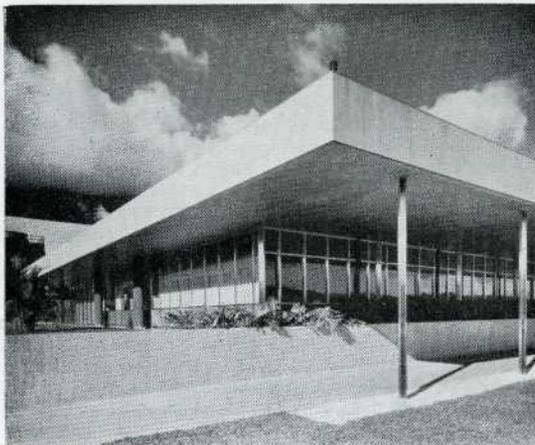
OFICINA DE PLANIFICACION Y VIVIENDA
en colaboración con la oficina de arquitectura
GUINAND & BENACERRAF:

Carlos Guinand Baldó
Moisés F. Benacerraf
Emile Vestuti

- 1 A la izquierda, la fábrica existente.
- 2 El corredor hacia la entrada.
- 3 El espejo de agua.



1



2

El edificio destinado a las oficinas de la General, de volumen sencillo y sobrio, pero rico en detalles y en finura de proporciones, constituye un caso aislado dentro del cuadro de las construcciones caraqueñas. Testimonio de una sensibilidad aguda pero controlada, en él se ha tratado de aunar los instrumentos tecnológicos más actuales con la herencia temática de la arquitectura tradicional.

Alrededor de un núcleo central, que incorpora todos los servicios, las zonas de trabajo se estructuran con absoluta libertad dentro de las posibilidades del módulo. Es el módulo la malla invisible que, presente en todas partes, condiciona y posibilita la mayor variedad de situaciones y la mayor flexibilidad de cambios. Al módulo están ligadas todas las instalaciones eléctricas, telefónicas y del aire acondicionado, y todos los segmentos prefabricados de pared, se ajustan a él. El edificio es una máquina perfecta, transformable, lista para cualquier modificación requerida por las condiciones del trabajo en continua evolución.

Hay dos elementos, dentro del partido escogido, que derivan directamente de la tradición hispana: el Patio y el Corredor. El patio central, concebido como zona verde, actúa como una rótula que activa, alrededor de ella, el movimiento de la circulación y condensa, cerca de la entrada y de la sala de las reuniones, el espacio más representativo.

Los otros patios, situados sobre el perímetro, forman zonas de aislamiento y de tranquilidad, como un paso coherente entre las oficinas de los directivos y el paisaje.

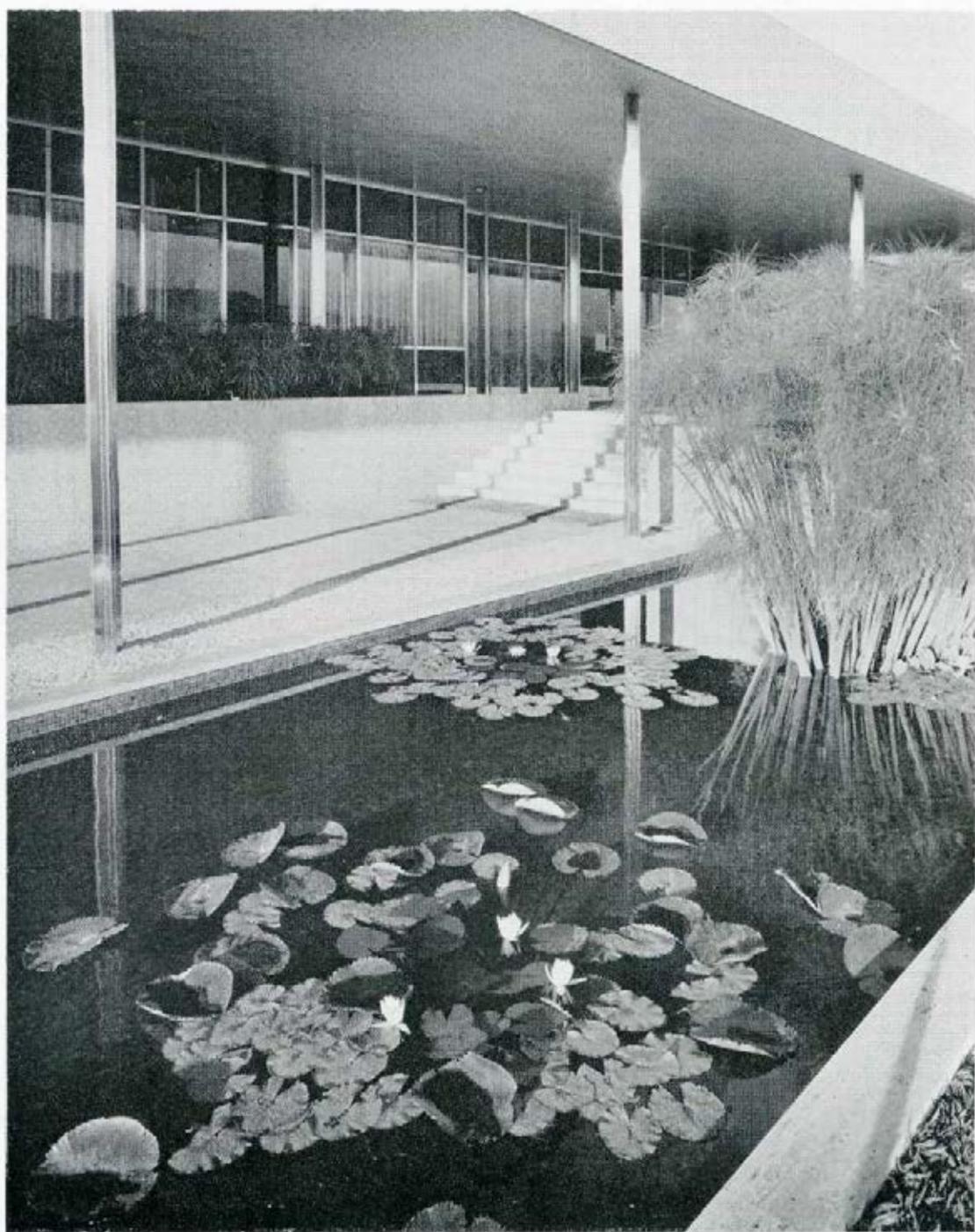
Los corredores se extienden a lo largo de los dos lados mayores del edificio, ritmando con sus pilares delgados y brillantes la extensión de la horizontal y marcando fuertemente con su sombra el entrante profundo de las oficinas.

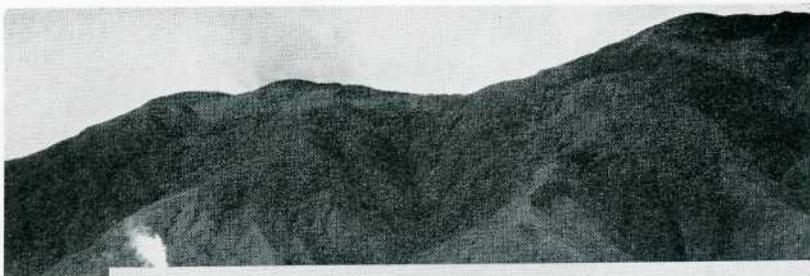
El corredor es también vestíbulo y zona de contacto con el espacio externo; es reconocimiento y presencia de un clima que permite y exige más adherencia y menos protegida separación entre lo externo y lo interno; es el símbolo directo, así como lo fué en las viejas casas venezolanas, de una precisa condición geográfica unida a una capacidad de comunicación humana más libre y espontánea.

El uso de los materiales, escogidos con el mayor cuidado, indican un gran respeto y comprensión de su carácter: cada detalle se sostiene por el control del arquitecto.

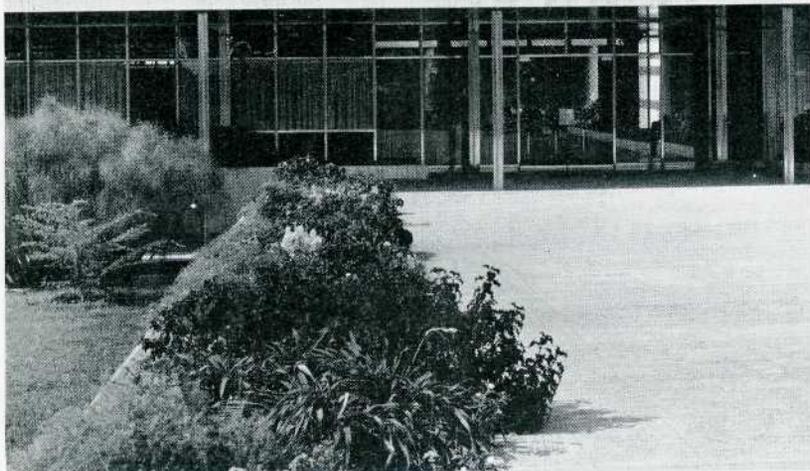
En cuanto a las relaciones de estilo, se descubren rápidamente los aportes rigurosos de la disciplina que nos viene de Mies Van der Rohe, unidos a la expresión volumétrica, cuyo vigor recuerda la enseñanza plástica de Le Corbusier.

Como ejemplos de ella, se observen los pilares de acero pulido, nietos de los de la casa Tugendhat, y el espesor expresivo del borde del techo, que resume, con su fuerza tranquila, el entero volumen.





G



4



5



6

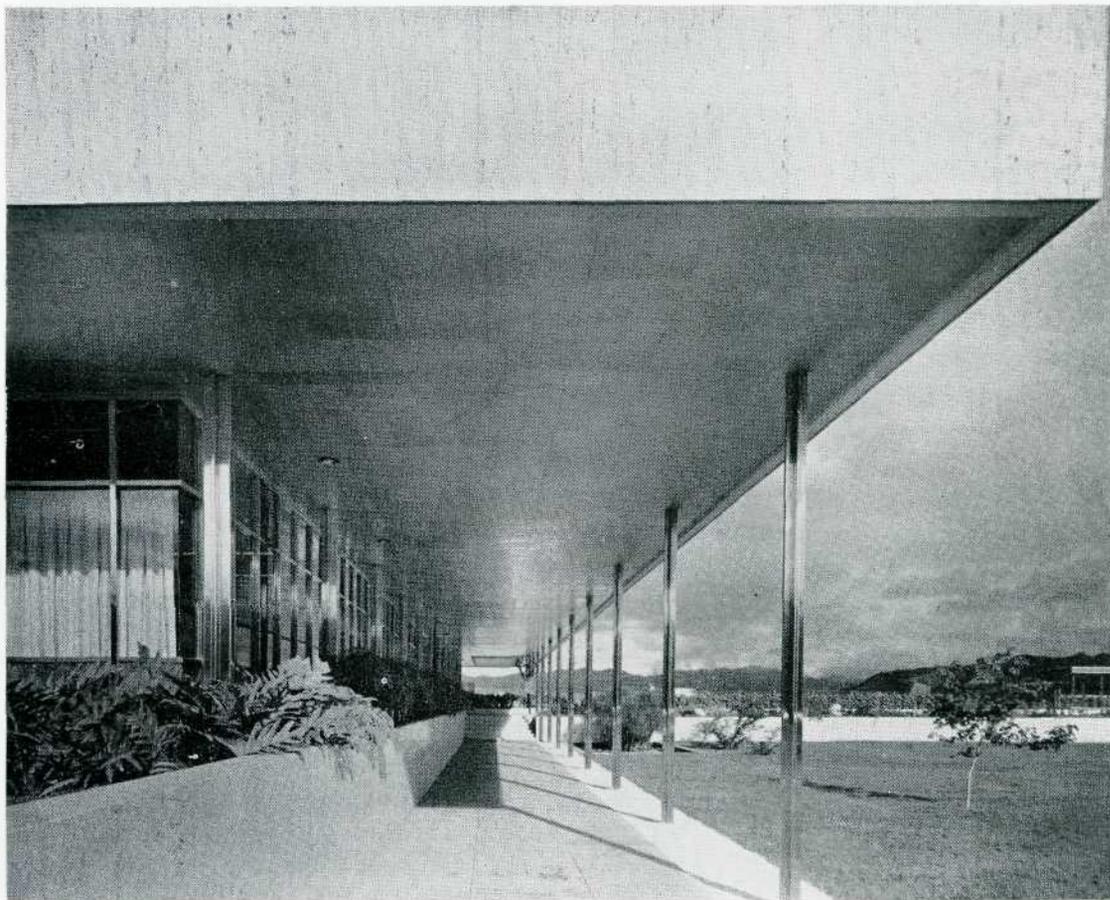


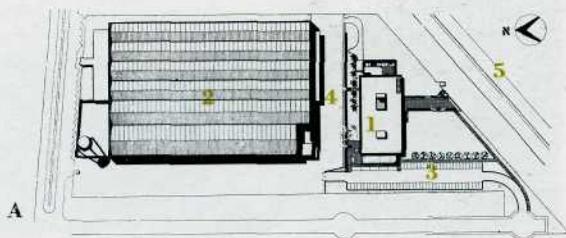
7

4 La entrada.

5 Las Oficinas y la Fábrica vistas desde la autopista.

6/8 El corredor hacia la entrada.



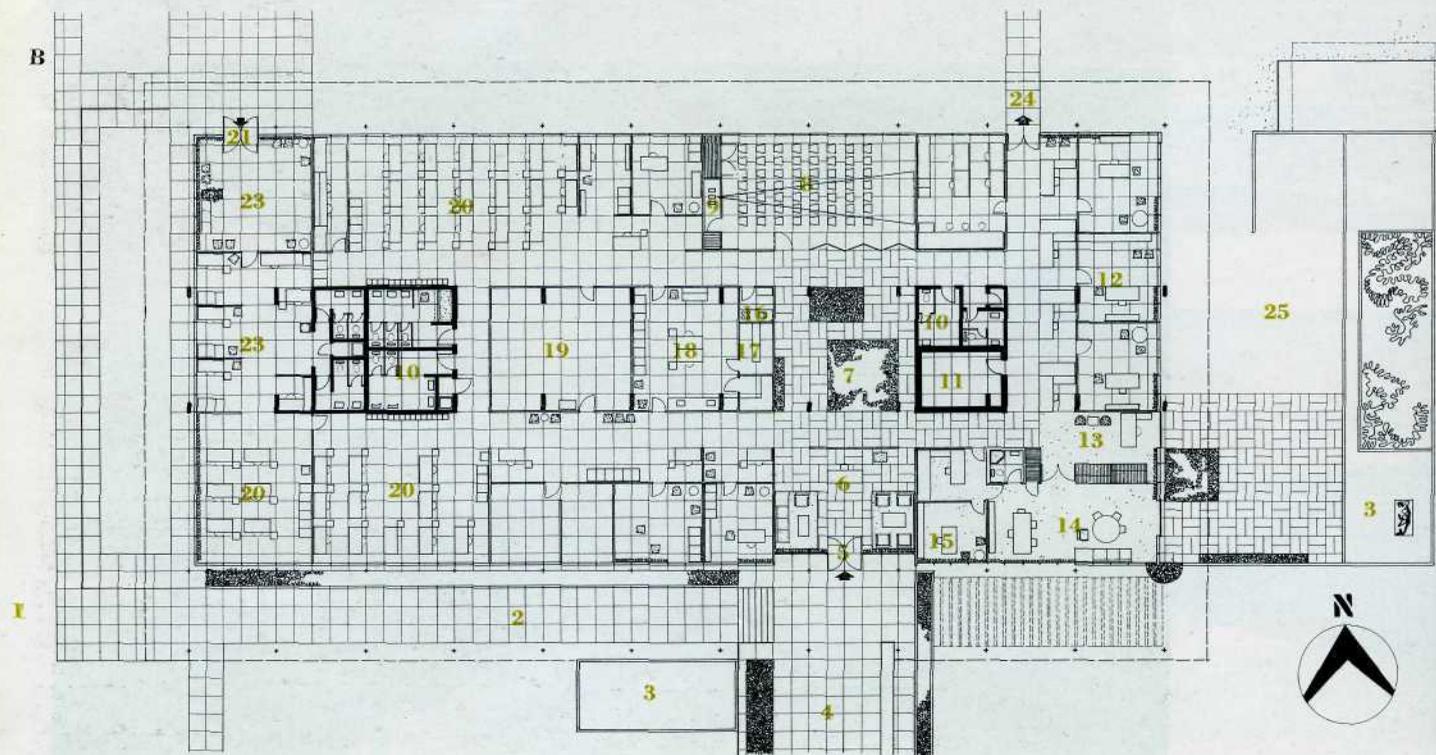


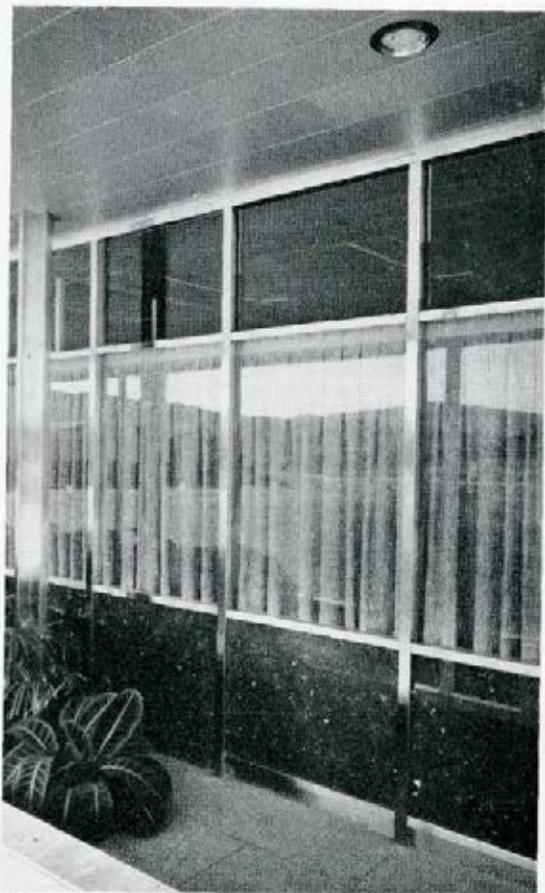
PLANTA DE CONJUNTO (A)

- 1 Nuevo edificio de oficinas.
- 2 Fábrica existente renovada.
- 3 Estacionamiento.
- 4 Zona de carga.
- 5 Autopista del Este.

PLANTA DE LA OFICINA DE ADMINISTRACION (B)

- 1 Estacionamiento.
- 2 Corredor.
- 3 Espejo de agua.
- 4 Terraza.
- 5 Entrada.
- 6 Recepción.
- 7 Patio.
- 8 Conferencia-Reuniones.
- 9 Proyección.
- 10 Sanitario.
- 11 Bóveda.
- 12 Ejecutivos.
- 13 Secretaría del Director.
- 14 Director.
- 15 Asistente del Director.
- 16 Cocina.
- 17 Central Telefónica.
- 18 Archivos y servicios de oficina.
- 19 Cuarto de I. B. M.
- 20 Oficinas Generales.
- 21 Entrada.
- 22 Espacio público.
- 23 Oficina.
- 24 A la fábrica.
- 25 Jardín.





9

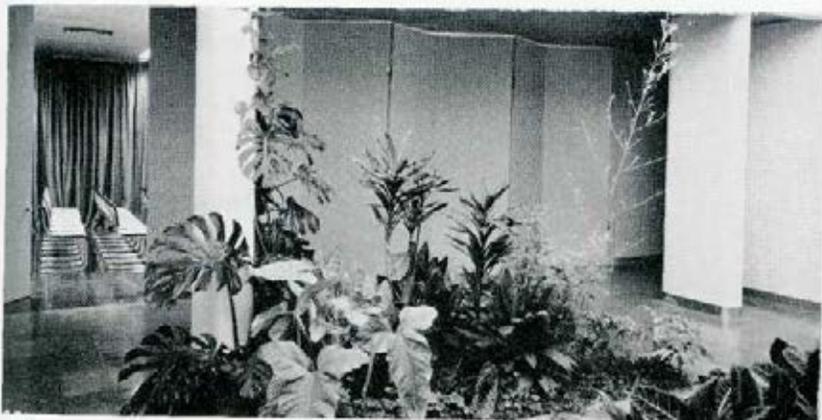
7 El camino de unión entre las Oficinas y la Fábrica.

9 Detalle de las paredes exteriores. La sección inferior es de mármol, los perfiles de aluminio, el ciclorraso de lositas metálicas, el piso exterior de cemento cepillado.

10 11 12 Tres aspectos del patio de la entrada.



10



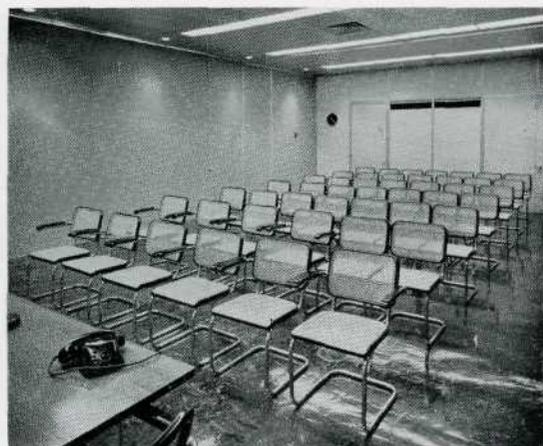
11



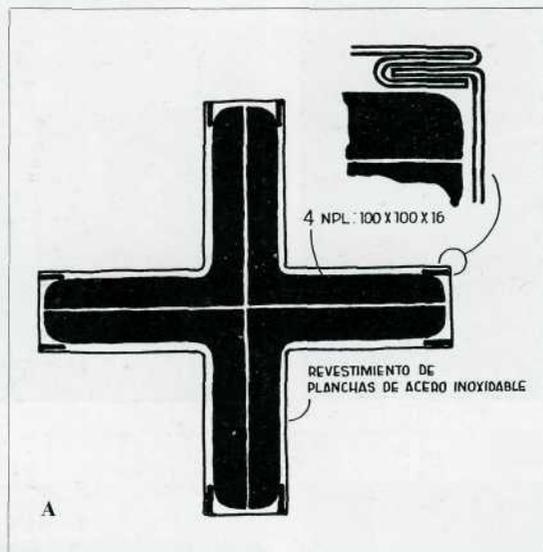
12



13



14



A

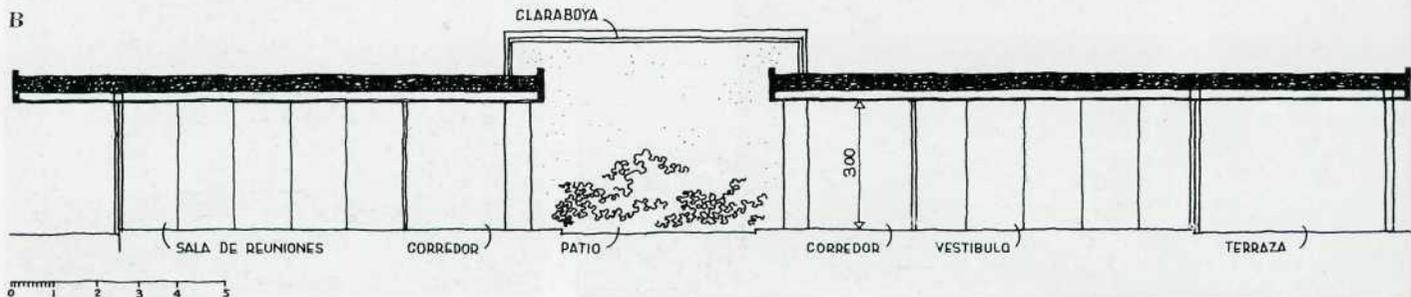
13/14/15 Tres aspectos de la sala de reuniones. Nótense las sillas, diseñadas por M. Breuer (1928) y producidas actualmente por Knoll.

16 Las oficinas generales.

17 El patio visto desde la entrada. La rejilla de madera separa los dos espacios sin obstruir la visual.

A: Detalle de los pilares de acero.

B: Corte transversal.



0 1 2 3 4 5



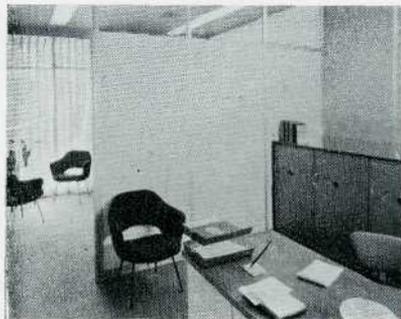
15



16



17



118



20

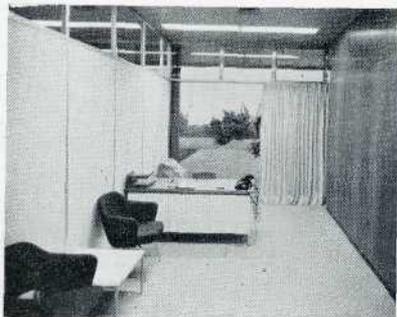


19

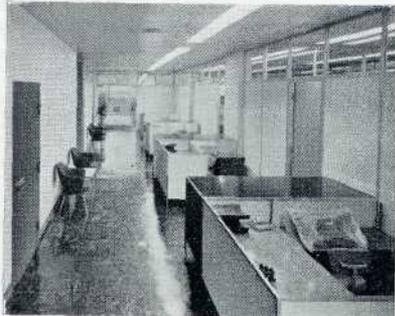


21

Todas las fotografías, Pedro Maxim.
Los jardines han sido proyectados por Roberto Dwolle.
Muebles, Knoll.



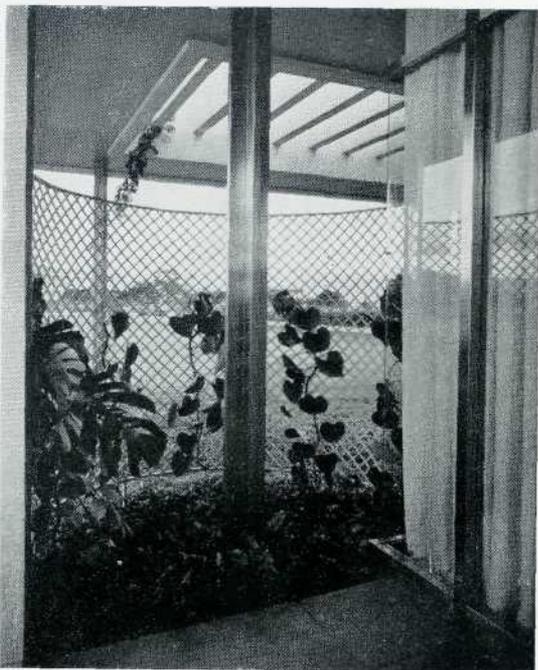
22



23



24



25

18 Oficina de una secretaria.

19 Oficina de uno de los directivos.

20/21 Dos vistas (opuestas) de la oficina del director de la compañía.

22 Una zona de espera.

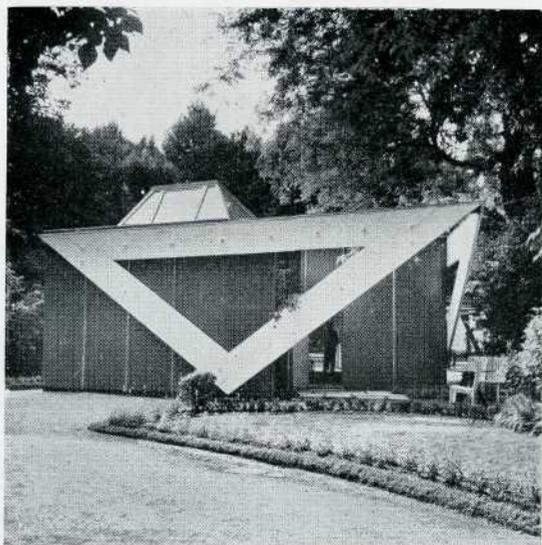
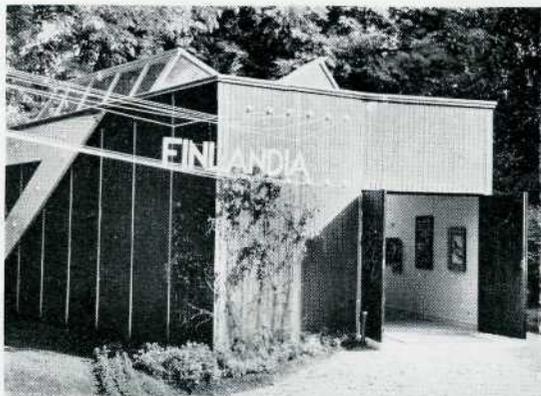
23 Oficinas del grupo central.

24 Uno de los corredores internos.

25 Patio pequeño cerca de las oficinas de los directivos.

El pabellón finlandés en la XXVIII Bienal de Venecia

Fotografías, Graciano Gasparini



Alvar Aalto ha diseñado este pabellón desmontable y transportable para la sección finlandesa de la 28ª Bienal de Venecia.

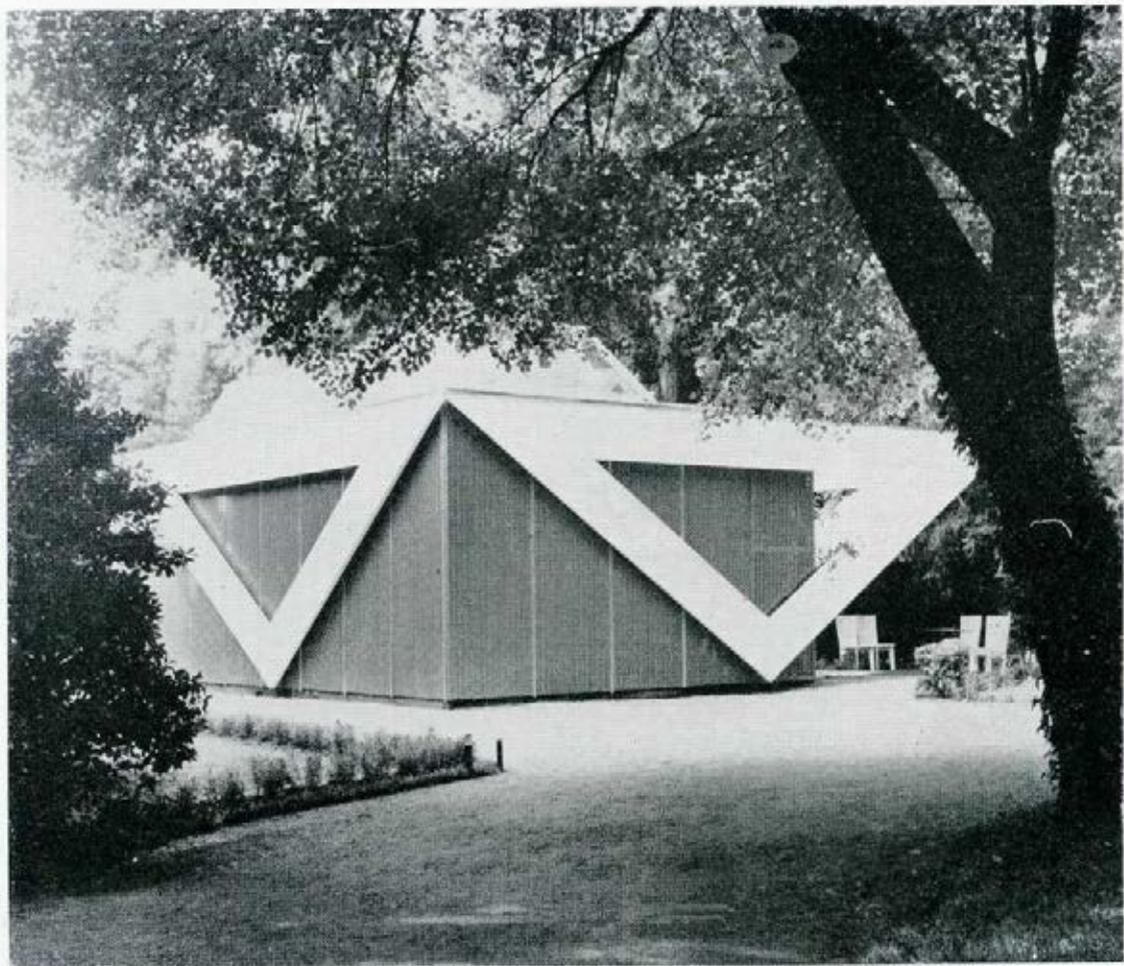
Tres grandes escuadras blancas dan rigidez a los paneles prefabricados pintados de azul intenso que forman las paredes externas.

En el techo se abren dos ingeniosas claraboyas que reflejan indirectamente la luz sobre las paredes.

La blanca armazón está expuesta, y modularmente enriquece el techo, con su entramado. Surgen algunas dudas sobre la legitimidad estructural de los tres grandes triángulos, que aparentan más un deseo de choque visual y de novedad superficial que una fusión equilibrada de invención y rigor estructural.

A pesar de ser ésta una obra minúscula al lado de los célebres Pabellones de las Exposiciones de París y New York que impulsieron el talento y los conceptos compositivos de A. Aalto, a pesar de la estridencia entre el carácter del espacio interno, de sentido directo y sencillo, y la estructura externa casi expresionista en la violencia simbólica del triángulo, siempre se manifiesta la mano segura del gran Aalto, sobre todo en los pequeños detalles que corroboran constantemente la medida artística del maestro.





Encuestas de a : El edificio Polar



En este número comienza nuestro programa de estudio y crítica de la situación actual de la arquitectura venezolana, guiados por el propósito de llegar no a soluciones inmediatas (que eso sería demasiado pedir de fuerzas tan recientes y problemas tan enrevesados) pero sí a plantear correctamente el tan necesario debate sobre el camino a seguir.

Hemos resuelto empezar con los arquitectos Vegas y Galia, cuyo edificio Polar se sitúa entre las mejores arquitecturas de Caracas y, paralelamente a su importancia y elevada dignidad artística, particulariza delicados problemas de función y estilo.

a

Responden los arquitectos Martín Vegas y José Galia:

—¿Creen Uds. que se debe estimular la búsqueda de los caracteres nacionales de nuestra arquitectura? ¿Sobre cuáles bases habría que plantear esa búsqueda?

—La interdependencia y difusión de la cultura del mundo actual restan toda significación a una búsqueda de caracteres "nacionales" en la arquitectura. Es nuestro criterio que la arquitectura es producto de factores de orden social, económico, tecnológico y regionales.

"Por tanto la aparición de caracteres nacionales en una arquitectura, de producirse, sería una resultante histórica.

—¿En el edificio Polar se han resuelto o planteado los problemas de una arquitectura de índole venezolana?

—NO. (Ver respuesta anterior.)

—¿El edificio Polar ha proporcionado una solución acertada a los problemas originados por nuestras condiciones climáticas?

—NO. El uso ha demostrado que determinados materiales (vidrio antitérmico) no se comportan en la forma prevista.

—¿En el edificio Polar se han usado el hierro, el vidrio y el aluminio. ¿Qué experiencia han obtenido del uso de estos materiales?

—Vidrio: ver respuesta anterior.

"Hierro: uso satisfactorio.

"Dificultad de colocación de los elementos de hierro de la fachada sobre las estructuras de concreto; diferencia de tolerancia de construcción entre ambos materiales.

"El uso de fachadas metálicas requiere extrema precisión en el detallado y en la construcción.

"Aluminio: Uso satisfactorio. La imprevisión para una adecuada dilatación del material origina irregularidades en los paneles de grandes dimensiones

—¿Cuáles factores han determinado la altura y el volumen del Polar?: ¿Las Ordenanzas Municipales? ¿El programa económico? ¿Una búsqueda puramente plástica?

—El programa económico y factores funcionales y plásticos.

—Si tuvieran que volver a proyectar el Polar sin cambiar los datos de programa y de Ordenanzas ¿adoptarían el mismo partido?

—Posiblemente no. Al estudiar nuevamente el mismo problema, sería natural una reconsideración de los problemas plásticos y funcionales que probablemente conduciría a otra solución.

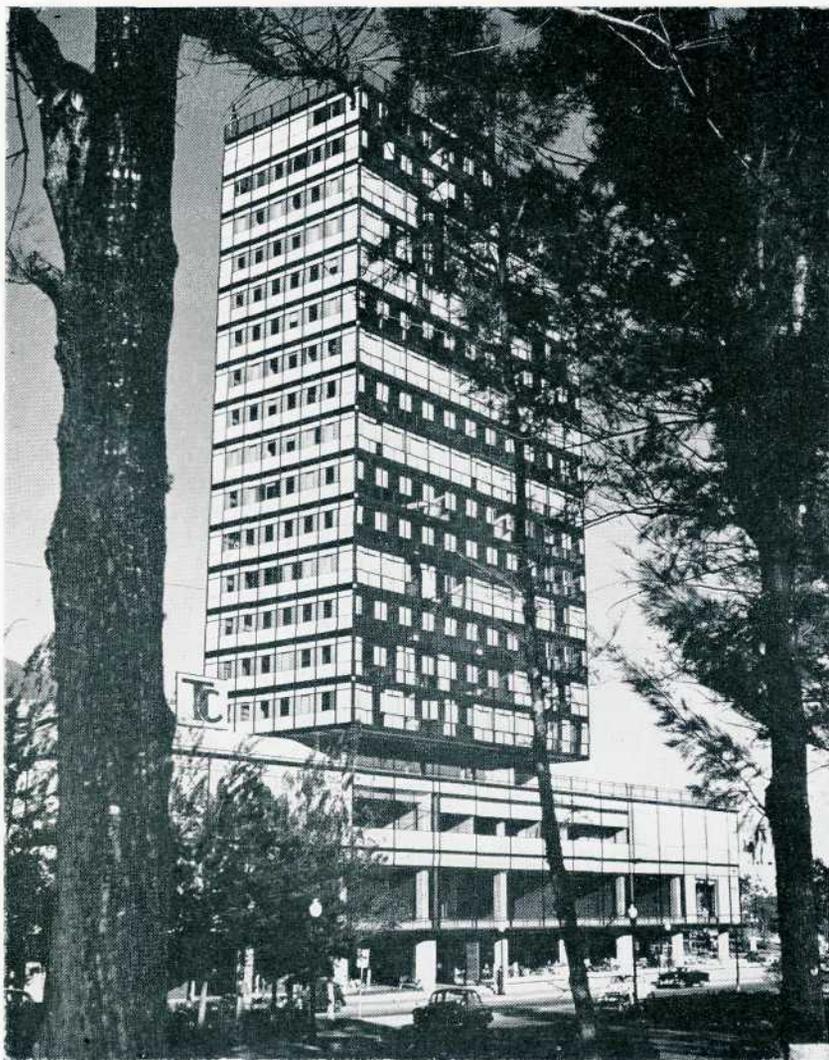
—¿Cuál ha sido la reacción psicológica del público frente a la sensación visual de falta de paredes externas?

—Aparentemente, las fachadas de vidrio han tenido acogida favorable.

—Considerando el auge económico actual y futuro de la ciudad de Caracas, ¿creen Uds. que represente un valor positivo el creciente aumento de edificios verticales en el casco de la ciudad?

—El uso de soluciones verticales de baja ocupación en planta, manteniendo densidades adecuadas, es altamente recomendable.

"La sugerencia de otras posibilidades urbanísticas —por la complejidad y alcance del problema— debe ser objeto de un cuidadoso estudio.



Fotografías del Polar, Paolo Gasparini

La función jamás se extingue en una sola acepción.

La necesidad nunca se contrae a una única solución.

Del análisis funcional del problema a su solución hay un paso que concreta una selección.

La selección nunca está situada fuera de las condiciones ambientales.

Pero así como la libertad comienza con el reconocimiento de la necesidad, también la aprehensión de los determinantes ambientales nos entrega los medios de expresión más verdaderos.

Las respuestas meramente mecánicas, de causa a efecto: de espacio, por ejemplo, a estructura, de clima a orientación, no pueden existir así en abstracto. Las demás relaciones humanas son las que dan significado y sentido a la mecánica de la función. Extraer de las condiciones ambientales (las estructuras sociales, las relaciones de clase, las atribuciones culturales, las proyecciones colectivas matizadas por las huellas individuales) extraer de ellas la función pura, significa esterilidad, indiferencia e incomprensión, ruptura entre la comunidad y la arquitectura. Ni en la función, ni en el standard de la industria se agota la arquitectura: a partir de su conquista amanece la creación, florece la comunicación humana.

Por el momento indicamos dos actitudes del arquitecto frente a los determinantes ambientales (regionales o nacionales):

- 1) Aceptación mecánica y pasiva: la arquitectura como resultado "natural".
- 2) El arquitecto escoge, elige entre las soluciones, imprime una voluntad expresiva, "sitúa" su obra.

En cuanto al contenido y su valor:

- 1) Se acepta como dato incommovible.
- 2) Se somete a crítica constante.

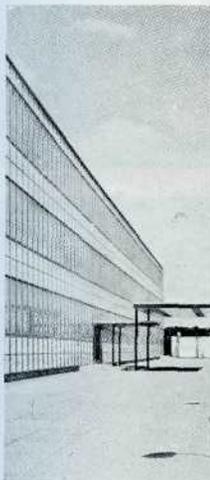
La unión de la actitud crítica del arquitecto con una filosofía de la vida, de la acción y de la sociedad, es una obligación instrumental para poderse fundar en el verdadero medio histórico y para no quedar ubicado superficialmente con relación a las necesidades y a los fermentos previsibles.

Veinticinco años de diferencia

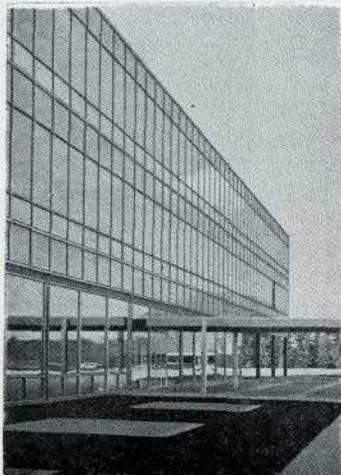
1931

"Estamos en presencia de un estado de espíritu nuevo que anula costumbres y tradiciones y que tiende a ser universal. La arquitectura contemporánea debe estar de acuerdo con estos caracteres. Adoptar un sistema histórico, es falsear el sistema y negar la época. En las arquitecturas regionales, producto de las condiciones de clima, costumbres locales y materiales de que se dispone, SOLO EL CLIMA TIENE UN VALOR ABSOLUTO. Lo esencial subsistirá. Lo episódico, lo accidental, debe desaparecer."

De "AC", publicación del G. A. T. E. P. A. C.



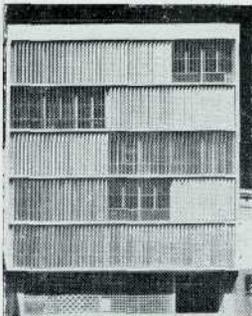
DINAMARCA



ESTADOS UNIDOS

Estos dos grupos de edificios, construidos en el mismo período, están separados entre sí por una distancia ideológica igual a la distancia temporal que separa a las afirmaciones del G. A. T. E. P. A. C. y de Rogers.

AUSTRALIA



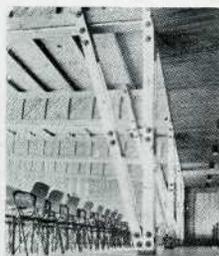
ITALIA



INDIA



DINAMARCA



FINLANDIA



ITALIA

Ernesto Rogers, miembro del CIAM, director de CASABELLA.

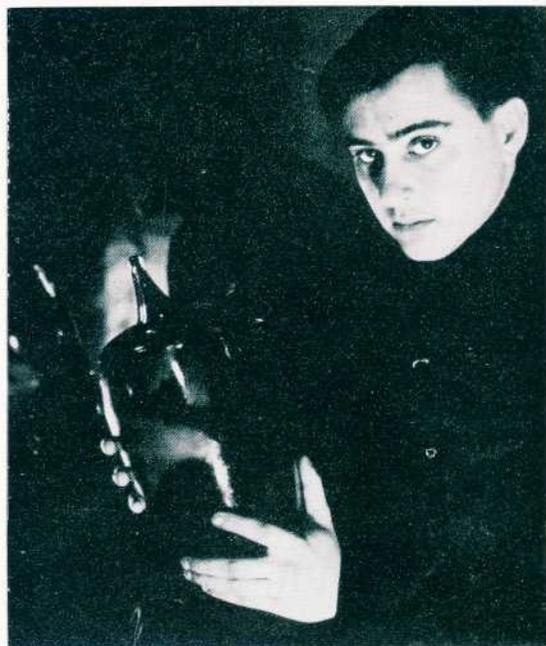
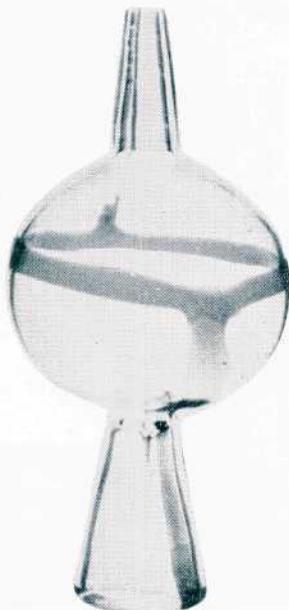
1956

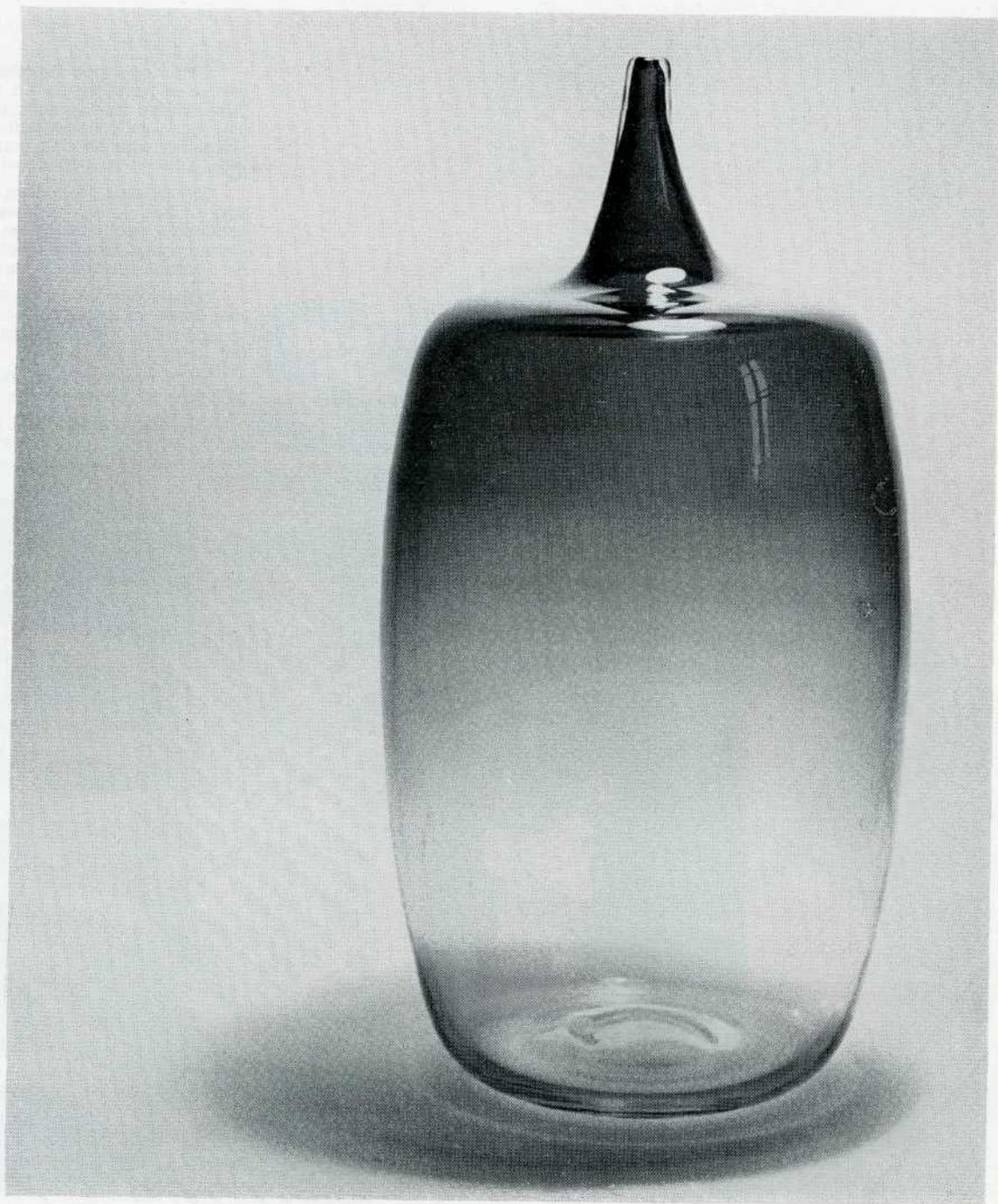
"Contra el cosmopolitismo que, en nombre de un sentimiento universal que carece de profundidad, levanta las mismas arquitecturas en New York, en Roma, en Tokio o en Río, en el campo o bien en las ciudades, es nuestro deber tratar de armonizar nuestras obras con las preexistencias ambientales, tanto con las de la naturaleza como con las que han sido creadas históricamente por el ingenio humano."

Los vidrios de Rubén Núñez

Rubén Núñez, quien estudia y trabaja en Venecia, en los talleres artesanales de Murano, está produciendo una serie de vidrios cuya calidad es realmente excelente. La mayoría de ellos son transparentes con franjas o brazales de color, que se delimitan cabalmente o bien se difuminan hasta desaparecer.

En las formas se advierte una alegre energía inventiva, sostenida por recias proporciones y estimulada por tonos de gran finura.





Un artista gráfico : Gerd Leufert

Como es lógico suponer, al artista contemporáneo se le ha otorgado un importante lugar de trabajo dentro de las enormes maquinarias de difusión que con sus campañas de propaganda científicamente organizadas, con tácticas, y métodos propios, ayudan a afirmar el prestigio comercial.

Es natural, entonces, que el artista gráfico cargue con la grave responsabilidad de que sus productos publicitarios no lleguen al público como un mero instrumento aleccionador de las ventas, sino también con valores de arte.

También en Venezuela está empezando a evidenciarse un estilo publicitario con el carácter que le es propio y que refleja la evolución general de las artes.

Para precisar, podríamos decir que el arte publicitario se divide en dos grandes tendencias:

1) La propaganda gráfica enfocada como "choque visual" directo y puro, sin relación aparente con el producto cuya venta o difusión es

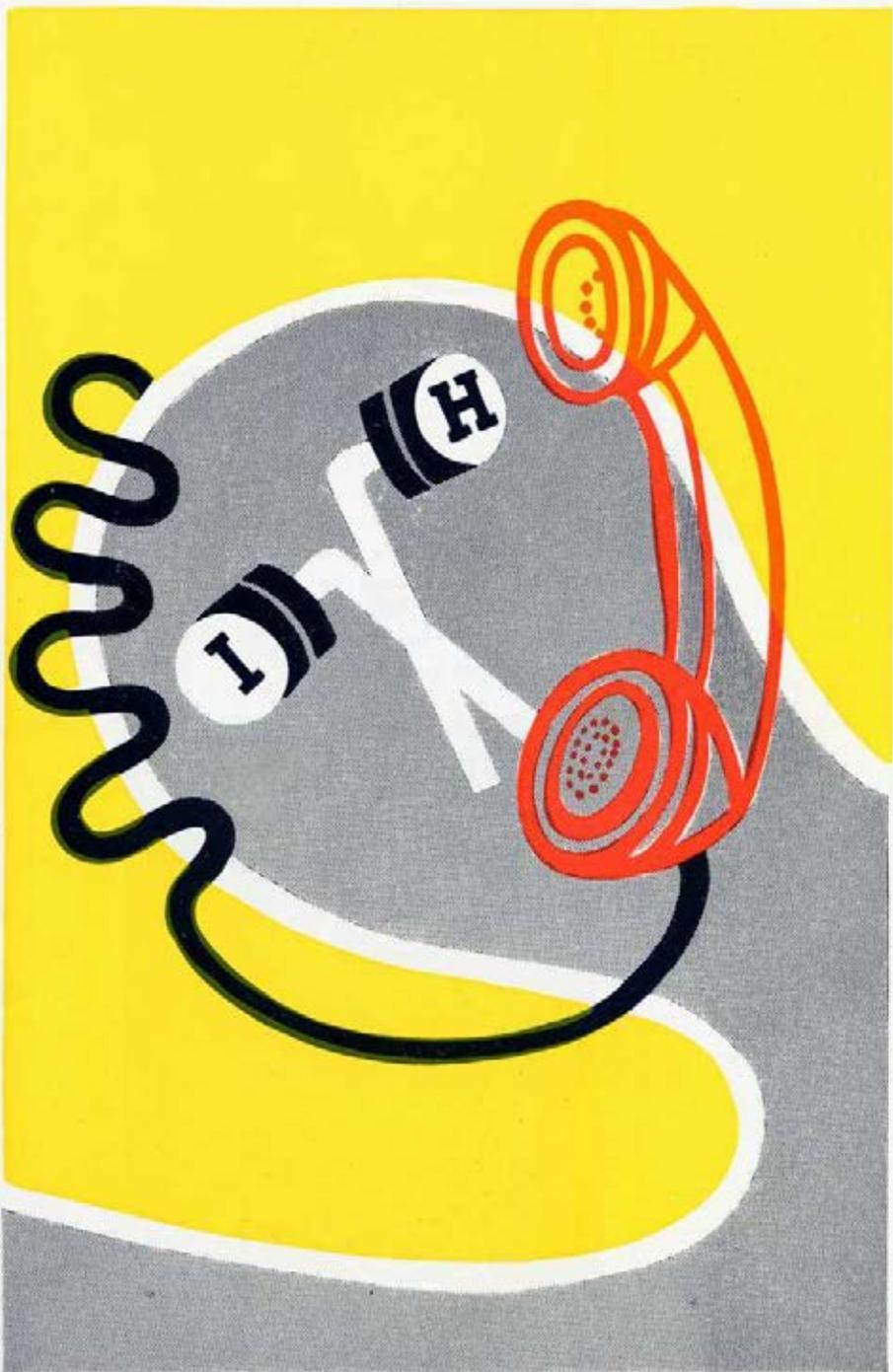
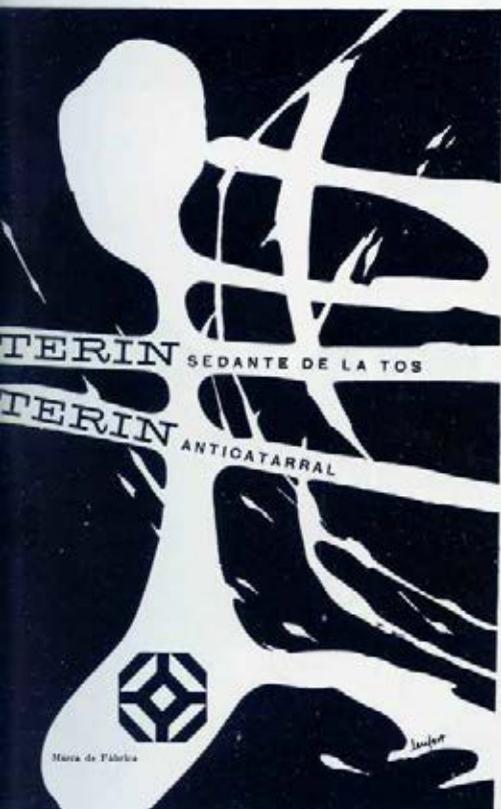
1/2 Dos ilustraciones de un folleto publicitario para una cadena de Estaciones Televisoras.

3 Boceto para una propaganda de una Empresa de Publicidad.

4 Ilustración de un folleto de propaganda de un medicamento.

5 Ilustración de un folleto de propaganda para una fábrica de Teletipos.







6/7/8 Tres emblemas de firmas comerciales.

9/10 Dos ilustraciones de un folleto publicitario para una fábrica de medicamentos.

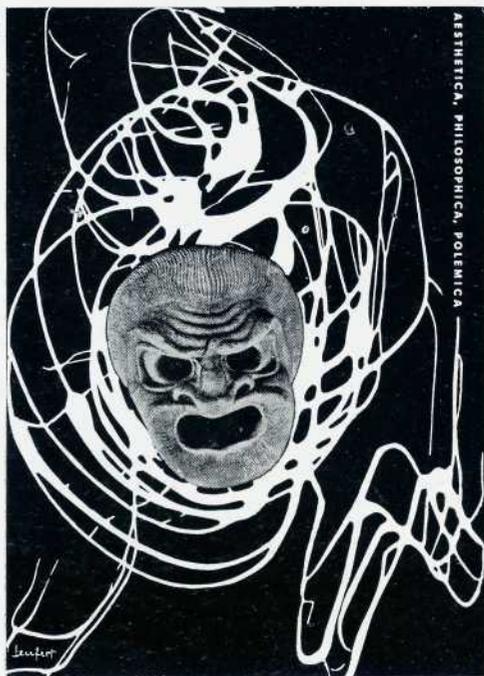
11 Portada de una revista.

12 Página de una revista.

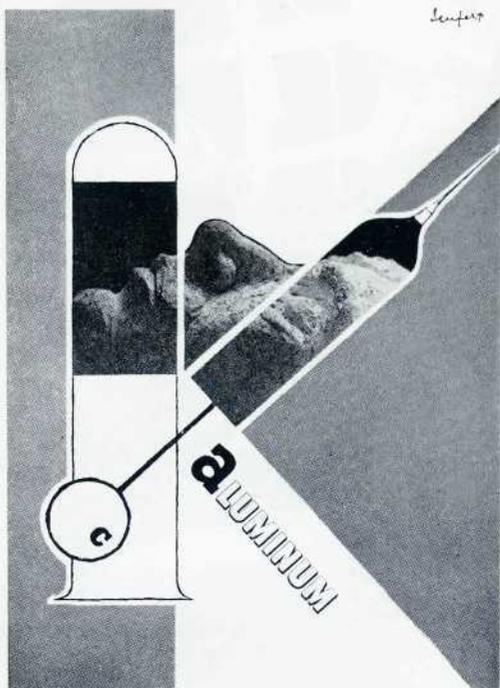
9
Lauter



11



10

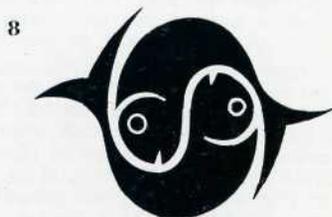


objeto de propaganda. El juego de formas y colores basta para llamar la atención sobre el producto.

2) La propaganda gráfica concebida como expresión visual del producto a vender. Se enumeran y especifican los méritos o características principales del objeto que, a menudo, se ilustra y se acentúa con su propia forma y de la cual se realzan los valores de uso.

Gerd Leufert, en general, sigue la segunda tendencia, respetando el valor evocativo de las estructuras figurativas, valorando y potenciando las relaciones formales de los objetos, aunque, en algunas ocasiones, apoya su trabajo en configuraciones mucho más imparciales que tienen franca relación con su obra pictórica más reciente.

Gerd Leufert, pintor y artista gráfico, nació en 1914 en Lituania. Sus trabajos de arte aplicado han sido publicados en muchas importantes revistas de artes gráficas. Su obra pictórica ha sido expuesta en Caracas, Los Angeles, Bogotá, Munich y Linz, y figura en muchas colecciones públicas y particulares de América y Europa.



12

LA PRIMERA CIUDAD DE SUR AMERICA (1516 - 1542)



El cine japonés

Ambretta Marrosu

El ojo sorprendido de Occidente

El público occidental ha tenido prácticamente su primer contacto con la cinematografía japonesa, en 1951, al ganar "Rashomon" el Oscar para películas extranjeras en Estados Unidos y el Gran Premio de Venecia.

"Rashomon", film no típico de la producción japonesa, y proyectado con éxito mediocre en su país, es parte de un movimiento multiforme y polémico que está operando significativos cambios en el cine del Japón. Su director, Akira Kurosawa, se sitúa en este movimiento de un modo particularmente individualista, con una actitud de rebeldía más formal que profundamente orientada, y se destaca por su habilidad y la violencia de su talento. Este somero juicio es posible formularlo sobre la base de una documentación —indirecta— de la historia del cine japonés y de su situación actual.

Pero ninguna consideración, que no surgiera de la impresión directa provocada por las imágenes, podía ser formulada por el espectador occidental y, en un comienzo, por la misma crítica. A pesar de aquel desconocimiento, el éxito de "Rashomon" ha sido inmediato y rotundo: el gusto puro y simple venciendo a la imposibilidad de situar la película en el cuadro de la vida, del cine y de toda la cultura del Japón.

¿Qué tipo de gusto es el que ha llevado al espectador occidental a esta inmediata aproba-

1 Una toma en exterior, en el año 1919.

2 Kurosawa Akira, y sus colaboradores durante las tomas de la película: Los siete samurais (1953).
A la izquierda: Shimazaki Yukiko.



ción? Ese gusto echa raíces, sin duda, en el hecho de que nuestro público, aunque casi totalmente disciplinado a la aceptación de una producción en serie —y más bien por esta misma razón— sufre una sed inagotable de novedad. La frecuencia de los cines es rutinaria, a menudo se va a ver una película sin tener la menor idea de si será buena o no, y a pesar de eso se aspira siempre a encontrarse con algo nuevo, que no obligue a adivinarlo todo desde su comienzo y que logre sacudirnos un poco.

Debido a las dificultades de un renovamiento desde el contenido, la producción cinematográfica más importante de Occidente, la norteamericana, se ha dedicado en los últimos años al desarrollo de las novedades técnicas (color, pantalla panorámica, relieve, cinemascope, cinerama), con cuyo auxilio sigue presentando los mismos esquemas. Pero el "shock" que una película como "Rashomon" produce en el público, es seguramente mayor que el que produce el cinerama, aunque, naturalmente, no provoque el mismo entusiasmo y desconcierte un poco.

El atractivo de los premios internacionales y la curiosidad por lo exótico son los elementos que llevaron a nuestro público a ver "Rashomon". Su actitud frente a la proyección de la película fué de asombro y admiración por la belleza de las imágenes y el exotismo del mundo representado, y de sacudimiento por la actuación condensada, intensa y a menudo violenta del actor japonés. A esto se ligaba el estupor de encontrar tan evidente madurez y habilidad en un cine hasta ayer totalmente desconocido.

En un primer momento la reacción de la crítica ha sido la misma.

Hace sólo desde unos dos o tres años, que la crítica occidental ha empezado un trabajo orientador respecto al cine japonés, especialmente por reflejo a la pronta respuesta de la producción japonesa a este primer éxito, con la presentación regular de sus películas a los festivales internacionales. Sin embargo, siendo las películas japonesas que entran en comercio prácticamente las mismas que salen de los festivales, la posibilidad de un conocimiento directo es todavía sumamente escaso.

En particular, aquí en Venezuela hemos tenido oportunidad de ver nada más que cuatro películas japonesas: "Rashomon", de Akira Kurosawa; "Hiroshima", de Hideo Sekigawa (producción independiente); "La Bella y los Ladrones", de Kimura, y "Los Siete Samurais", también de Kurosawa. Frente a tan escaso material, nuestra mayor necesidad es la de investigar la trayectoria histórica del cine japonés y lograr así una idea general a través de la cual poder juzgar lo que hemos visto y lo que nos queda por ver.

De los orígenes al temblor de 1923

El comienzo del cine en Japón siguió un proceso similar al de Occidente: desde 1896 llegaron los

cortos de la "Vitascope", de Edison, y al año siguiente se importó el cinematógrafo de Lumiere, que fué acogido con el mayor entusiasmo. Inmediatamente aparecieron las primeras tentativas de realización de películas, pero sólo en 1904 se fundó el primer estudio, en Tokio, y en 1905 el segundo, en Kioto, que todavía constituyen los centros de la producción cinematográfica japonesa. En Tokio la producción era de películas de argumento contemporáneo, mientras en Kioto (antigua capital del Japón, en la cual se mantenían vivas las más antiguas tradiciones) se realizaban films que simplemente reproducían las escenas del clásico teatro kabuki. Los dos géneros se llamaron, respectivamente, gendai-geki y jidai-geki. En 1912 se constituyó, con la fusión de cuatro empresas, la gran sociedad productora de películas de mayor longitud.

Como en Europa, el teatro dominaba sobre el cine, y la mayoría de los actores venían del teatro. El gendai-geki del kabuki colaboraba con el teatro Shin-pa (Nueva Escuela) que rechazaba el formalismo del kabuki en busca de un mayor realismo, inspirándose en la revolución burguesa Meiji. En cuanto al jidai-geki, en 1910 perdió la colaboración del teatro kabuki y tuvo que seguir realizando películas históricas con actores de tercera categoría. En todo este período el cine no era otra cosa que teatro fotografiado y, naturalmente, de bajo nivel artístico. Era un teatro extraordinariamente barato, para los pobres, y ese carácter se acentuaba por el hecho de que el diálogo, durante la proyección, era recitado por actores sentados a los pies de la pantalla.

Durante la primera guerra mundial, la prosperidad económica del país aumentó notablemente debido a la consecución de nuevos mercados. Este desarrollo se reflejó en el cine con una gran inversión de capitales nuevos, que lo reforzaron y contribuyeron también a su mejoramiento artístico. En este tiempo el cine europeo decaía mientras surgía una nueva potencia: Hollywood. La afirmación del cine norteamericano fué básica para el cine japonés, que adaptó su técnica y su organización de la producción, debido también a que un buen número de sus técnicos trabajaron casi todos en Hollywood, antes de ser llamados a renovar la cinematografía de su país.

El público respondió con entusiasmo a los esfuerzos de la producción y fué seguido inmediatamente por los grupos intelectuales, que descubrieron al cine como nueva expresión artística. Hasta 1920 la sociedad Schochiku creó una escuela de cinematografía que dió un buen número de nuevos cineastas. Sin embargo, las películas de los intelectuales no tuvieron éxito y finalmente las empresas se orientaron hacia la producción comercial en forma. Se abandonó la tradición "oyama" (que no permitía la actuación de mujeres, cuyos papeles eran interpretados por hombres jóvenes) y de la tradición "benshi" (narrador que explicaba la acción proyectada en la pantalla). La aparición de actrices y las intrigas sentimentales apasionaron al público.



3

3 La primera película de argumento, japonesa: Momijigart (1902).

4 El lugarteniente Shirase (1911) fué la primera película de argumento contemporáneo.

5 Un gran actor de las películas tradicionalistas de Kyoto: Matsunosuke Onoye (1915).

5



6 Una imagen de un film producido en Kyoto después del Gran Temblor de Tierra, en 1924: Chimegusa, de Ikeda.

7 Con la película Los cinco de la patrulla, de T. Tasaka, empieza la producción de las películas de guerra (1938).

6



El comienzo del realismo

El Gran Temblor de Tierra, en 1923, sacudió profundamente toda la nación. Ciudades enteras fueron destruidas, y con ellas los estudios cinematográficos. El pueblo japonés se enfrentó con coraje extraordinario a sufrimientos y pruebas durísimas. Este terrible sacudimiento marcó un cambio en la concepción de la vida de los japoneses: por una parte, se verificó una tendencia negativa hacia el nihilismo y el decadentismo; por otra, la tendencia de crítica positiva al sistema social.

Aunque el país se reconstruyera rápidamente, las terribles experiencias de sufrimiento y miseria que derivaron del Gran Temblor de Tierra maduraron en el pueblo japonés un alto grado de conciencia, que encontró inmediata respuesta en la literatura, en el teatro y también en el cine.

A las consecuencias del Gran Temblor de Tierra se añadieron otros acontecimientos que también contribuyeron a este proceso. La extraordinaria prosperidad de la nación, a raíz de la Primera Guerra Mundial, no tuvo larga duración. Las naciones occidentales se recobraron rápidamente y volvieron a dominar sobre todos los mercados mundiales. Las mercancías japonesas se amontonaron en los almacenes, muchas empresas quebraron y varios millones de obreros quedaron sin trabajo. La crisis mundial de 1929 empeoró notablemente esta situación. Con la política del "dumping" (reducción, artificiosa, de los costos de producción, sobre todo por medio de la disminución de los salarios), gobierno e industriales japoneses trataron de solucionar la crisis. Esto dió lugar a una cadena de huelgas, sabotajes y revueltas por parte de obreros y campesinos. En este período se agudizaron extraordinariamente los conflictos sociales.

En todo este período, la literatura y el teatro popular alcanzaron un auge enorme. Esto empujó a los productores cinematográficos a dejar una mayor libertad a sus directores, en vista de las ganancias comerciales. Las ideas nuevas, junto con una mayor difusión de la literatura teórica cinematográfica (especialmente de Eisenstein y Pudovkin) y de buenas películas occidentales, dieron oportunidad al cine japonés de alcanzar un alto nivel artístico y de libertarse de la influencia teatral tradicional. Esta producción de tipo nuevo se dió sobre todo en el género gendai-geki (contemporáneo), en el cual se destacaron directores como Uchida, Mizoguchi y Susuki.

También en el género jidai-geki se realizaron películas basadas sobre los nuevos contenidos. Desde 1910 el teatro kabuki se había separado de la producción cinematográfica, considerándola un rebajamiento de su arte purísimo, y el jidai-geki se había reducido a una vulgar imitación de los temas kabuki, concentrándose en el desarrollo de las escenas de combate y alcanzando un éxito de público parecido al que obtenía, en Occidente, el género "western". Por otra parte, como el "western", favoreció un perfeccionamiento de la técnica, en relación con el dinamismo de los argumentos.

Al alejarse del kabuki, el film histórico se denominó ken-geki, es decir "film sable". Algunos directores, como Ito, Tsuji y Kinugasa, introdujeron un punto de vista moderno en el ken-geki, orientándolo hacia la investigación psicológica e impregnándolo de un desesperado sentido de rebelión.

Pero tal libertad de creación no podía subsistir tranquilamente por mucho tiempo. Los cortes y hasta las interdicciones por parte de la censura, aconsejaron a los productores a volver a sus viejos métodos y a concentrarse en la producción comercial, especialmente de films eróticos. Pero los artistas llamados "de tendencia" no se rindieron totalmente y siguieron creando películas de buena calidad, de tipo "neo-realista" y satírico.

La preparación de la guerra

En 1920, tres años después que en América, se empezó en Japón la producción de películas sonoras. Los actores se adaptaron rápidamente a las nuevas exigencias y tanto el público como la intelectualidad aumentaron su apoyo al cine nacional. La necesidad de renovar los equipos técnicos arruinó las pequeñas compañías y se formaron grandes trusts, organizados de la misma manera que en Hollywood. Aun en estas condiciones, siguieron apareciendo películas significativas, entre las cuales sobresalieron las de Uchida, Mizoguchi y Kinugasa. Pero desde 1937, año en el cual se inició la agresión contra China, el control del gobierno sobre la producción fué aumentando. Ya no se producían sino películas de guerra. Sin embargo, dentro de este mismo género aparecían buenos films, de intenciones pacifistas, como los de Tazaka y Yamamoto, y los significativos documentales de Kamei, que costaron la prisión a su autor. Después de Pearl Harbour (1941), la presión del gobierno se hizo absoluta y los mismos Tazaka y Yamamoto realizaron películas de propaganda bélica, bajo encargo. Sólo unos contados directores lograron mantenerse al margen: Kurosawa, Shibuya, Goshu y Ozu. Hasta el fin de la guerra no se produjo ningún acontecimiento realmente importante en la producción cinematográfica japonesa, exceptuándose el perfeccionamiento creciente de la técnica y el hecho de que la presión gubernamental obligó a los cineastas a profundizar los elementos nacionales, preparando de esta manera las bases para la nueva cinematografía post-bélica.

El Renacimiento en la post-guerra

Al terminar la guerra, la Comisión Interaliada, en su labor de de-fascistación del país, ejerció su poder sobre todos los aspectos de la vida japonesa. Respecto al cine, sustituyó la censura con un Código de la Moral en el cual se prohibió por sobre todas las cosas la propaganda nacionalista, bélica y militarista. El cine japonés buscó nuevos caminos. "El enemigo del pueblo", de Imai; "No añoro mi juventud", de Kurosawa, y "Lo que llega una noche a un señor", de Kinugasa, están entre las mejores películas de este primer período. Por otra



8



11



8 Producción independiente: Huracán sobre el monte Hakone, dirigida por Satsuo Yamamoto.

9 Una de las mejores películas de la post-guerra fue El enemigo del pueblo (1946), dirigida por Tadashi Imai para la Toho, antes de la huelga.

10 Una de las películas exportadas al mercado occidental: La puerta del infierno (1953).

11 Una obra maestra: Los niños de Hiroshima, de Kaneto Shindo (1952), producida por el Sindicato de Maestros.

12 Una imagen de Hiroshima, de Sekigawa.

13 El documental La bicicleta roja, producido por el Sindicato de Carteros, bajo la dirección de Fujihara.

12



parte, la ausencia de la censura favorecía también la producción de películas eróticas de la más baja calidad y las fuerzas de ocupación presionaban a los cineastas para que produjeran películas forzosamente optimistas, aconsejando evitar la crítica del régimen de ocupación y la representación realista de las condiciones del pueblo japonés.

Fué en ese período que se verificó uno de los acontecimientos más importantes para el cine japonés.

La potente compañía cinematográfica Toho, cuyo director Kobayashi había sido condenado como criminal de guerra, fué confiada a la gestión de la Unión de Trabajadores del Teatro y del Cine, y en ella se produjeron películas de calidad, donde los directores trabajaban con toda libertad. Aparecieron películas como "Domingo espléndido", de Kurosawa; "Una vez más", de Goshō, y "Bodas", de Kinoshita. Pero Kobayashi no había abandonado su lucha para volver a la dirección de la Toho y su potencia era bastante grande como para recibir el apoyo de las autoridades. Se le volvió a confiar, en efecto, su antiguo cargo, y esto provocó la rebelión compacta de los sindicatos, de los artistas y de todos los trabajadores de la Toho, los cuales empezaron una huelga que duró siete meses, acompañada por la ocupación de los estudios. Sin embargo, en esas condiciones no era posible lograr ninguna clase de acuerdo, y la huelga finalizó con la intervención de fuerzas armadas aliadas y japonesas, al mando de los generales Chase y Hoffman. Al volver a tomar el mando de los estudios, Kobayashi despidió a todos los elementos que consideró responsables de la huelga, incluyendo directores, actores y técnicos.

Las consecuencias de la cuestión de la Toho fueron, en cierto sentido muy positivas. Mientras algunos directores cedían, al menos parcialmente, a las presiones de los productores y de las potencias oficiales, la mayor parte de los cineastas despedidos sostuvieron los principios que los habían llevado a la huelga, y estrecharon sus ligazones con el público creando en todo el país una red de cine-clubs y de comités para la defensa del cine democrático, sobre cuya base nació la llamada "producción independiente". La primera película independiente se realizó en 1949, con la colaboración de la Unión de Trabajadores del Cine y del Teatro. Fué "Ciudad de Violencia", dirigida por Yamamoto, ex-director de la Toho. A esta siguió, en medio de las mayores dificultades de carácter económico y político, la realización de la película "Estamos Vivos", de Imai, que fué posible por la cooperación de todo el pueblo japonés, que se adhirió con entusiasmo a la recolecta organizada por los sindicatos, los cine-clubs, los amigos del cine, y por la abnegación de los artistas y de los técnicos, que no aceptaron ser pagados sino cuando se pudo contar con los beneficios obtenidos por la película.

A raíz de este éxito, la producción independiente se regularizó y se fueron realizando numerosas películas de alta calidad, en medio del favor y del entusiasmo del público. Entre ellas se desta-

can, además de "Estamos Vivos", de Imai; "Tempestad sobre el Monte Akone" y "Tierra de Nadie", de Yamamoto; "Pescadores de cangrejos", de Yamamura; "Los niños de Hiroshima", de Shindo, y "Aguas turbias", de Imai. La orientación de la producción independiente se reflejó también en las obras de los mejores directores de los grandes estudios, como en el film "Okasan", de Naruse; "Allá donde se levantan las chimeneas", de Goshō; "24 ojos", de Kinoshita; "Vivir", de Kurosawa, y "Carta de amor", de Kanaka.

En su conjunto, la producción cinematográfica japonesa ha ido aumentando y fortaleciéndose en todos estos últimos años. En 1950 se produjo el primer film en colores ("El retorno de Carmen", de Kinoshita) y en 1951 las grandes productoras se enfrentaron al mercado occidental con "Rashomon", que fué producido precisamente con este fin y cuyo éxito mundial estableció unas buenas bases para la exportación regular.

El argumento de "Rashomon" fué tomado de dos cuentos de Akutagawa, escritor de la época Meiji, cuyo tema pertenece a la tradición clásica, pero que están escritos en forma europeizante, muy en boga a fines del siglo pasado. Probablemente de aquí proviene el doble carácter de la obra, su estética occidental y su sensibilidad oriental, la mística condimentada de optimismo de su argumento y su actuación inspirada en la del kabuki, la expresión directa y el lenguaje vago y simbólico, cargado de sugerencias.

Si consideramos que "Rashomon" fué producido con el propósito de introducir el cine japonés en los mercados occidentales, debemos aceptar que la escogencia fué apropiada ya que constituye una especie de eslabón entre la sensibilidad occidental y la oriental, evitando el rechazo que podría originar la presentación de un film puramente japonés al enfrentarse con los hábitos mentales occidentales. Pero también en esa misma circunstancia radica la falla principal del film, es decir su hibridez. Una fotografía impresionista, una actuación a lo kabuki, escenas de expresión directa como las que se desarrollan en el bosque, escenas de un lenguaje puramente sugestivo, como las del juzgado, a pesar de su excelencia fragmentaria no pueden alcanzar la unidad necesaria a toda obra de categoría. A tal punto que si bien en Occidente la belleza intrínseca de las imágenes y ciertos elementos exóticos del film, produjeron un gran efecto y una general admiración, en el Japón mismo pasó desapercibida tanto para el público como para la crítica.

Más apreciada en el Japón ha sido "Los siete samurais", la otra obra de Kurosawa presentada en Caracas, ya que fué clasificada por la crítica japonesa como la tercera en calidad entre las producidas en 1954. El argumento de "Los siete samurais" fué especialmente escrito para el cine; la historia de los siete caballeros que defienden un poblado de campesinos contra una banda de saltadores, a pesar de su fondo histórico, en muchos momentos tiene un carácter de "western" que no la favorece mucho. Después de un comien-



15



16



14

14 Vida de una mujer (1951), de Noboru Nakamura y Fumio Kamei, trata realísticamente el problema de la esclavitud femenina en Japón.

15/16 Dos encuadres de Rashomon, de Akira Kurosawa. Es esta la película con la cual el cine japonés ha conquistado el reconocimiento mundial.

17/18 Los Siete Samurais, de Akira Kurosawa, es otra de las películas de ambiente histórico que ha conquistado la crítica occidental.



zo excesivamente lento, y con una puntuación por demás débil e informe, la acción va tomando ritmo, incrementándose, hasta culminar en las espléndidas secuencias de la batalla contra los bandidos. Aquí se revela en toda su magnitud la maestría de Kurosawa. Con escasísimos planos generales —sólo aquellos en que los campesinos se mueven en masa, como hormigas—, ninguno de ellos explicativo, con cortes violentos entre tomas rapidísimas de primeros planos y planos americanos, en un ritmo endemoniado, ligados tan sólo por razón de causa a efecto, sin descripción del desarrollo, se construye por acumulación y por sugestión, con escasísimos elementos, un complejo e intenso cuadro. A estos efectos rítmicos y compositivos se unen la extraordinaria plasticidad de las imágenes, admirablemente equilibradas en su intenso dinamismo y que contribuyen con su belleza a hacer de esta batalla un fragmento ejemplar de la cinematografía contemporánea.

"La bella y los ladrones", de Kimura, es un ejemplo de cine comercial de tipo corriente, aunque no se sitúe en el género más vulgar de imitación hollywoodense. Sus bases, escogidas para obtener el más fácil éxito del público, son los elementos eróticos y la violencia. Ambientado en la época feudal, cuando triunfaban los bandidos, su argumento es esencialmente de aventuras y pasional, sin la intención de dar un cuadro histórico o social del antiguo Japón. La exaltación de la sensualidad —llevada por momentos hasta el paroxismo— está balanceada por el uso de ciertos elementos nacionales característicos, como el amor fraternal y el influjo de la naturaleza en las pasiones humanas, y por la atención hacia los detalles plásticos, en una unión que revela conocimiento del oficio, entendiéndose éste, fundamentalmente, en el sentido comercial de la palabra.

El supuesto exotismo, con el que se pretende sorprender al público, basado en una concepción discontinua del tiempo real, inclusive con la repetición de copias de una misma toma, intercaladas en distintos momentos del film, no puede calificarse, salvo si se tratara de errores de copia, sino de explotación burdamente comercial del desconocimiento general de la cultura japonesa. Es interesante notar que la única película, entre las que hemos llegado a conocer por experiencia directa, cuyo argumento se propone dar un aspecto del Japón contemporáneo, es una película que pertenece a la producción independiente. Se trata de "Hiroshima", dirigida por Hideo Sekigawa y producida por el Sindicato de Maestros, con la colaboración directa y concreta del Municipio y pueblo de Hiroshima, que respondieron con verdadero entusiasmo a la suscripción abierta por el Sindicato para costear la producción. El film es una reconstrucción apasionada de la terrible tragedia provocada por el lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima, que ha llegado a ser, por su magnitud y por sus horribles consecuencias, la tragedia de toda la nación japonesa. Dentro de la corriente realista, "Hiroshima", se diferencia por tratarse de un film casi documental: sobre el fondo de

horror de la descripción misma —reconstrucción lo más verídica y exacta posible—, el director hace sentir constantemente la fortaleza y la humana solidaridad con que el pueblo de Hiroshima ha sufrido y enfrenta aún esta terrible experiencia. La copia proyectada en Caracas estaba en pésimo estado, haciendo casi indescifrable la trama de la película, por ello es difícil precisar su nivel artístico, sin embargo, el vigor de las imágenes y la sobriedad expresiva de la narración le confieren una profunda intensidad, que conmueve y hace pensar al espectador.

En conclusión, creemos que considerando las perspectivas del cine japonés, lo más importante es darnos cuenta de que está pasando ahora por un conflicto tan agudo como fecundo, que se encuadra indudablemente en el que abarca toda la cultura japonesa.

La crisis de renovación por la cual hoy está pasando la cultura mundial, toma en el Japón un cariz muy propio y peculiar. Una primera consideración sugiere inmediatamente la existencia de un conflicto tradición-modernidad. Por una parte vemos cómo en el Japón, que es ya un estado modernamente organizado con una base industrial, se introduce el modo de vida occidental produciéndose una serie de contrastes con las costumbres seculares que regían la existencia cotidiana del japonés. Contrastes que van desde el modo de vestir, a la arquitectura interior de las viviendas, a las relaciones familiares y entre los sexos, etc. Pero además en la sociedad japonesa, como es natural en un país muy avanzado industrialmente, se presentan conflictos y se plantean problemas similares a los de las demás naciones en condiciones semejantes.

Todo esto se revela, claramente, también en el cine. En el Japón el cine es una de las actividades culturales más difundidas y apreciadas. Ya desde la escuela secundaria el japonés recibe clases de apreciación cinematográfica, y los alumnos tienen el deber de ver por lo menos una vez a la semana un film de primera clase y rendir un informe sobre él. Gracias a esta difusión entre amplísimos estratos de la población y al elevado grado de conciencia con que ésta se sitúa frente a la cultura, concibiéndola como cosa propia y fundamental, es que ha sido posible —al lado de la producción comercial— la extraordinaria afirmación del cine "independiente". Así adquiere éste una doble importancia: la de significar y desarrollar aquella conciencia, y por ello la de responder a las necesidades internas más profundas del país.

Es fundamentalmente éste el aspecto del cine japonés que afirma su importancia en el cuadro de la cinematografía mundial. Los grandes resultados artísticos obtenidos sobre la base de un sistema de financiamiento colectivo, la fecundidad de la estrecha colaboración entre el artista y su público, constituyen para la mayor parte de la cinematografía occidental un ejemplo que trasciende, indudablemente, el mismo enriquecimiento de la forma que puede adquirirse con la asimilación de las peculiaridades expresivas del cine japonés.

Los estetas, los mendigos, los héroes.

Ida Gramcko

■ *Lo único que hacemos es aceptar la ráfaga pero esa aceptación ya mide el ritmo y hasta lo desorienta. Porque somos las víctimas creadoras, una fragilidad que se ensimisma, una ceniza infiel que se retrae, un polvo que, al erguirse, lleva su esclavitud a la proeza.*

Quizás cuando el gran soplo nos arrastra, tiene que descartarnos un segundo... Quizá entonces percibe que hay algo que le cansa como un ala más densa. Somos un aire erguido. Pues lo único que hacemos es comprender que nadie nos pregunta y, sin embargo, dar el cúmulo como si fuera una respuesta.

Porque lo único que hacemos es comprender que nadie nos distingue, que nadie nos señala, pero entregarnos como una antigua herida imprescindible, como si nos llamaran, ya no desde la muerte sino desde la lástima, ya no desde el instinto sino desde el amor... Lo único que hacemos es socorrer lo estricto para que se humanice la indigencia.

He ahí nuestra modestia maliciosa... Porque existe un vacío que se exalta, y hay una muerte que se cree legítima y hasta un prurito honrado en la intemperie. Y allí es donde pesamos. Allí donde hay andrajos sin hechizo, allí donde hay cadáver sin acción ni agonía, allí es donde pesamos y estorbamos como residuos plenos de reserva.

■ *Amamos lo que está condenado pero sabemos elevar lo humilde. Sabemos que ni nosotros ni el amado encontraremos fin porque hicimos destreza del desgaste. Sabemos que cuando el Viento mueve la cortina del gesto y aislamos el abrazo como un raudo rescate, el Viento desconoce que allí nos marginamos, que allí somos los castos, los rebeldes, un fuego ya atrapado y apacible. El Viento nos permite un sosiego, nos perdona un desliz, un privilegio, pues sólo mira que el Amante ahonda, que se entrega, obedece y no se ama... Pues el Viento persigue solamente que el Móvil, el Fugaz, el Frénético amante no reconozca el brío del vestigio.*

Pero el Amante sabe que allí no habrá derrota sino breve renuncia. ¡Oh majestuosa concesión! Un reacio tú se extiende a lo largo del trance... Préstamo para el polvo, acuerdo astuto con el polvo, cede el Amante, sabio esclavo, todo su celo de presencia al rapto para que el caos logre un equilibrio.

Sabe el Amante, lúcido vulnerable, que él se aparta un segundo, que él se aleja, sutil, de sus niveles, para atajar la astilla prendida de relámpago, para teñir la nada con su júbilo y ser ebrio influyente, el aspecto lozano y dorado, la nítida sazón del gran suicidio.

Y el Amante que sabe, retorna de su polvo ya tatuado, de lo común que él hizo intenso, con la indolencia de su plenitud. Es el dejo opulento de su abono. Sostiene el ademán de quien detuvo la multitud de ráfagas amorfas que tentó, sublimó y contagió. La impregnada ceniza lo escolta y él, con grave fluidez de yacimiento, descubre que su amor ya no es una presión, sino un prestigio.

Hombres, máquinas e Historia

Sam Lilley

Consideremos la enorme diferencia en la disponibilidad de energía para aliviar el trabajo del hombre. Exceptuando las embarcaciones de vela y el escaso aprovechamiento de la fuerza animal, hasta hace dos mil años fueron los músculos humanos la sola fuente de energía. Atenas llegó a ser una ciudad opulenta porque, en promedio, por cada dos hombres libres había un esclavo que trabajaba para ellos. En 1935, en los Estados Unidos, los 1.231 millones de HP producidos por máquinas de todos los tipos, equivalían al trabajo de 70 esclavos por cada habitante de ese país. Inglaterra, siendo menos adelantada, disponía de energía mecánica comparable a la de cincuenta esclavos por cada individuo. Desde entonces este índice creció constantemente. La sola producción inglesa de motores de aviones proporcionó, entre 1939 y 1944, alrededor de 30 "esclavos" más por persona. El porvenir del aprovechamiento de la energía nuclear nos depara posibilidades aún mayores.

Estas cifras, que expresan las disponibilidades de energía bajo forma de fuerza humana no llegan, sin embargo, a darnos una idea completa y apropiada de la realidad. Nuestras máquinas trabajan mucho más rápida y cuidadosamente que los esclavos del mundo antiguo con sus instrumentos primitivos. Una muchacha con una moderna máquina de hilar, produce tanto algodón cuanto trescientas obreras con la hiladora del siglo XVII, y probablemente tanto como muchos millares con el simple huso empleado hasta el alto medioevo. Un hombre, con una trilladora mecánica, sustituye a 135 hombres que trabajaban con trillos de bisagras (siendo este último utensilio para trillar relativamente adelantado). En 1830, usando hoz y trillos, se necesitaban 57 horas de trabajo con 7 hombres para producir un "bushel" de maíz; en 1896, con una apiladora y una trilladora fija, eran suficientes 8 horas con 8 hombres; en 1930, con una trilladora combinada, bastaban solamente 3 horas y 3 hombres. Hoy, un hombre con un tractor ara tanta tierra como 50 hombres y un centenar de bueyes usando los arados perfeccionados del siglo XVIII. La moderna máquina continua produce alrededor de 1.000 metros cuadrados de papel, trabajando durante el tiempo que se necesitaba para producir un metro cuadrado con el trabajo manual de fin del siglo XVIII. Aun teniendo en cuenta las horas de trabajo invertidas en la construcción de la máquina, la ganancia en la producción es siempre enorme.

Largo ha sido el camino que hemos recorrido desde cuando el descubrimiento de la agricultura dió comienzo a esa evolución de la técnica que tantos cambios ha producido en la existencia humana. Es interesante comparar el patrimonio mecánico de los hombres de hoy con el de sus lejanos antepasados, al amanecer de la civilización: la burda hoz de sílice con la potente y precisa segadora combinada; las primeras embarcaciones de vela y los carros de ruedas con los modernos vagones ferroviarios, los automóviles, los trasatlánticos, los aviones y los helicópteros que hoy usamos.

Si el hombre primitivo de la edad neolítica, con su limitada disponibilidad de utensilios, pudo existir aún en esas condiciones que hoy se considerarían como horribles, debido al alto porcentaje de mortalidad que implicaban; si el pueblo del siglo XVII pudo vivir y cierto número de individuos pudo gozar de cierto bienestar, aún si no excesivo, entonces nosotros, hombres de hoy, con nuestro patrimonio mecánico tan evolucionado con respecto al de nuestros antepasados, con seguridad debemos estar en condiciones de asegurar a todos

un nivel de vida por lo menos decente. El progreso realizado en ocho mil años de historia nos ha dado los medios de abastecer abundantemente a todos. Se ha calculado que si el equipo industrial de los Estados Unidos se hubiera llevado al más alto grado de progreso técnico alcanzable en los los años comprendidos entre las dos guerras, la producción general de entonces se habría podido doblar y, contemporáneamente, las horas de trabajo reducirlas a una tercera parte o, conservando inalterado el día de trabajo, se habría podido aumentar seis veces más la producción, y por tanto, acrecentar en la misma relación el conjunto de bienes destinados a elevar el nivel de vida.

La elección entre los dos criterios depende exclusivamente de la decisión de si sea más deseable mayor cantidad de mercancías o mayor tiempo libre. Cualquier otro país podría lograr el mismo nivel. Desde luego se precisará algún tiempo para lograrlo, pero, como ya hicimos notar, la única limitación (excepto las auto-impuestas), la constituye la disponibilidad de energía humana para modernizar el equipo existente. Todo lo que se requiere es una organización social que asegure, en lugar de la desocupación en masa, el empleo de todo trabajador disponible para elevar el nivel técnico de la producción y, por tanto, indirectamente, el nivel de vida. El tiempo necesario podrá variar de un país a otro. En las naciones como Inglaterra y los Estados Unidos, donde el nivel técnico ya es alto, y donde, desgraciadamente, hubo mucha desocupación entre las dos guerras, la transición podría ser muy rápida. En los países todavía atrasados, como la India, sería necesario un período más largo. Estas afirmaciones no toman en cuenta ni el extraordinario aumento del rendimiento de la producción, logrado durante los años de guerra, que oportunamente aprovechado, en estos últimos años, nos habría llevado bien adelante en el camino hacia la abundancia y el bienestar, ni, por demás, el impulso extraordinario que se habría dado a las nuevas invenciones, destinadas a lograr una producción aún más abundante, si la elevación del nivel de vida fuese el primer fin de los esfuerzos sociales. Por otra parte se debe tener en cuenta la tremenda destrucción del patrimonio mecánico y de otro equipo industrial producido por la guerra y a la cual hay que remediar.

Dirijamos ahora la mirada hacia atrás, al camino recorrido desde los tiempos neolíticos hasta nuestros días, y tratemos de formarnos una amplia visión de cómo se ha realizado el progreso.

Un medio de lograr esa clase de síntesis, consiste en redactar una tabla de valores de los sistemas técnicos, de los utensilios y de las máquinas de mayor importancia existentes y disponibles en cada estadio de la evolución.

El aumento progresivo del total, se muestra en el diagrama (1) donde las fechas se indican sobre la línea horizontal (abscisas), mientras la altura de la curva (ordenadas) en cada punto, representa

el valor total de las invenciones fundamentales realizadas hasta la fecha correspondiente; en otras palabras, indica el patrimonio mecánico disponible en esa época. Un diagrama así concebido no puede constituir una representación exacta del progreso, porque los métodos empleados en su redacción, están sujetos a distintas clases de errores, pero dará una idea satisfactoria de sus características generales.

La situación de la curva representa en cualquier punto la rapidez con que se suceden las invenciones. Una de las primeras cosas que notamos al observar el diagrama es que, EN GENERAL, mientras más alta es la curva en un punto dado, más rápidamente sube. Hay, naturalmente, algunas excepciones: entre el 3.000 y el 1.000 A.C. el ritmo del incremento es inferior al del 3.000; pero hemos visto que esos períodos de retardo del progreso se debieron a la acción de elementos artificiales como la estructura de una sociedad determinada. Luego, excluyendo dichos factores, se justifica la afirmación de que el modo de progresar es NATURAL cuando el ritmo de las invenciones crece en relación con los recursos adquiridos, es decir en relación con la suma de invenciones precedentemente realizadas. Podíamos esperarnos semejante resultado, porque es evidente que toda invención, una vez que se haya afirmado, abre el camino a otras conquistas.

El procedimiento Darby de fusión mediante el coque, conduciendo a un aumento notable en la producción del hierro fundido, proporcionó el material esencial para muchas invenciones del siglo XIX; cualquier perfeccionamiento en los transportes favorecía el empleo de instalaciones industriales más centralizadas y, consecuentemente, de máquinas más productivas. Además, en términos más generales, toda invención, al aumentar el ritmo de la producción, aumenta la disponibilidad social de tiempo que, ya no siendo empleado en la misma producción puede dedicarse si la organización social lo consiente a ulteriores búsquedas.

Se han conseguido métodos para analizar procesos de este tipo que son hoy familiares para los aumenta de esta manera, cuando no está limitada por falta de alimentos por causas externas). Esos métodos, aplicados al caso presente, nos dan como resultado el diagrama (2). En éste, la altura de la curva, en cualquier punto, representa el ritmo de crecimiento del número de las invenciones con relación al total de los valores numéricos hasta esa fecha, es decir que representa el ritmo del progreso respecto al nivel técnico ya logrado. Con más precisión, la altura de la curva representa el incremento porcentual del nivel técnico de esa época, que se produjo, en promedio, en el lapso de un año. Podemos definir eso como el **ritmo relativo de invención**. Si el ritmo de las invenciones hubiera seguido constantemente la ley de incremento mencionada precedentemente (a saber: más alto es el nivel técnico, más rápido es su progreso)

tal ritmo relativo sería constante y el diagrama (II) resultaría una recta horizontal. Las variaciones en altura de la curva pueden ser consideradas como índice de las variaciones de la intensidad del progreso técnico de un periodo a otro: si más elevada es la curva, mayor es el progreso de ese periodo.

Notemos primeramente el largo periodo de rápidos progresos de los dos o tres mil años anteriores al tres mil A. C. y que, es preciso recordarlo, tuvieron tanta influencia sobre la existencia de la humanidad, que determinaron el paso de la barbarie a la civilización, de una sociedad más o menos igualitaria a otra donde existían distinciones de clase netas y profundas.

El descenso bien pronunciado de la curva en el punto "B" muestra cómo esta división de clases, cuando finalmente se trabó rigidamente en cierto sistema de castas, actuó sobre el ritmo de las invenciones, paralizando así todo el progreso. En los tres o cuatro mil años siguientes, como muestra la curva, no se produjeron adelantos comparables con los realizados antes del 3.000 A. C., sino únicamente breves y accidentales periodos de lento progreso. En efecto, durante casi mil años, no se realizaron invenciones de importancia fundamental y la curva no vuelve a subir sino en el punto "C", cuando el comienzo de la edad del hierro provoca una neta superación del escaso impulso inventivo del fin de la edad del bronce. El hierro facilitó la extensión del uso de los metales y posibilitó el empleo de algunos mecanismos, como la polea y el molino rodante para el trigo. Así se llega al ápice, en el punto "D", durante los años más florecientes de la civilización ateniense. Pero luego prevalecieron los contrastes que se produjeron por la división del mundo griego en pequeñas ciudades estados, sumidas continuamente en la guerra, y particularmente los efectos nocivos producidos por el enorme aumento de la esclavitud industrial, para el progreso técnico, y la curva muestra un descenso repentino en el punto "E". Más tarde las conquistas de Alejandro y la consiguiente inmensa expansión del mundo helénico eliminaron parcialmente estos factores negativos y, durante casi tres siglos, favorecieron el progreso más rápido que viera el mundo desde el 3.000 A. C. (indicado en el punto "F"). Una vez más las contradicciones propias del sistema esclavista se manifestaron decididamente y bajo el Imperio Romano (punto "G") llega a desaparecer enteramente todo progreso de alguna importancia.

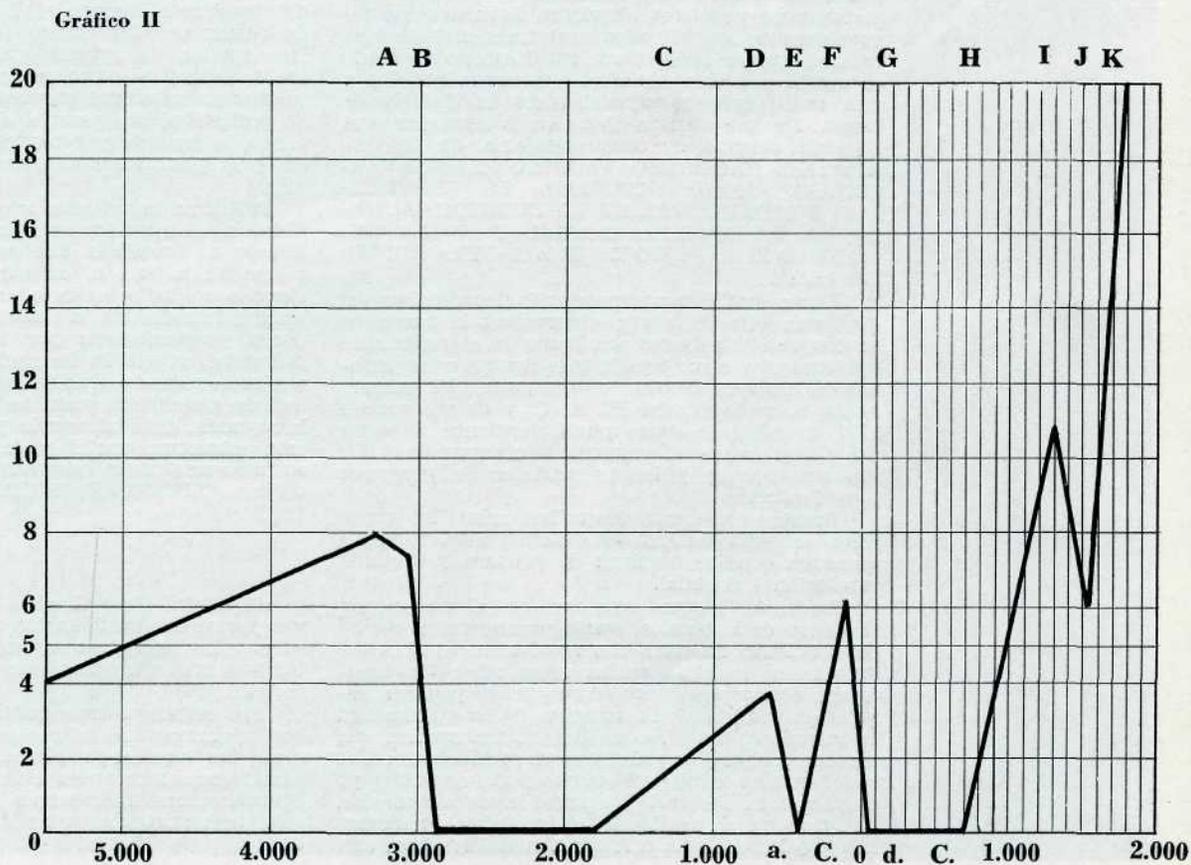
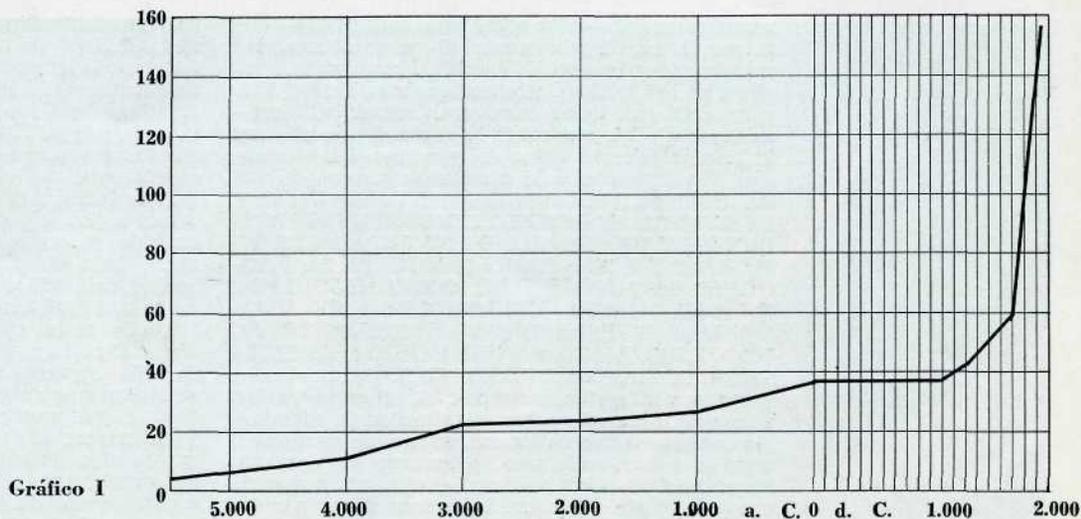
La decadencia del mismo Imperio y las invasiones de los bárbaros, causaron una aguda escasez de mano de obra (no funcionando ya el mecanismo de abastecimiento de esclavos), y por tanto un fuerte incentivo para el empleo de máquinas. Los mismos factores llevaron a la constitución de una estructura social en la cual los artesanos lograron una posición más favorable que en cualquier otro periodo posterior al año 3.000 A. C. Siguió un periodo durante el cual las máquinas, como la rueda hidráulica, se difundieron por toda Europa, y se

emplearon en número cada vez más creciente. Naturalmente eso no está indicado en la curva que revela tan sólo la situación inventiva; pero poco antes del año mil, la difusión de las viejas técnicas desembocó en la invención de otras nuevas, y en el punto "H", la curva comienza a subir rápidamente. En "I", ella es más alta que en "A"; finalmente, después de cuatro mil años, el ritmo del progreso ha superado el de las comunidades primitivas. Pero esta tendencia no se estabiliza. La curva titubea en "I" y vuelve a caer en "J". Luego, en el siglo XVIII (punto "K"), la curva vuelve a subir netamente, tan resueltamente que casi no se distingue de la vertical. Ha empezado la era moderna del progreso rápido.

Es interesante considerar la caída momentánea de la curva entre "I" y "K". Tratemos de aclarar la naturaleza de las fuerzas que impidieron al ritmo del progreso crecer continuamente desde el 900 en adelante, y preguntémosnos por qué este proceso ha sido interrumpido entre el 1300 y el 1700. La nueva maquinaria introducida por las invenciones de la edad media podía encontrar un aprovechamiento completo sólo dentro del marco de una nueva estructura industrial: la de base capitalista. El sistema político y social del feudalismo obstaculizó el desarrollo del capitalismo e impidió así el uso más extendido de las máquinas nuevas; además como los nuevos sistemas de entonces no podían ser plenamente utilizados, disminuía la oportunidad de introducir invenciones ulteriores y también el incentivo para los inventores.

De este modo la estructura aún feudal de la sociedad, por no dejar desarrollar la organización industrial de común acuerdo con la técnica, fué la primera causa de la disminución del ritmo de invención. Sin embargo, la actividad inventora continuó: las circunstancias adversas no la extinguieron completamente. La curva no siguió su ascenso como en el punto "I", pero, por lo menos, aún en la fase de descenso, permaneció siempre por encima de la línea del cero. Mientras tanto los nuevos sistemas técnicos iban extendiéndose cada vez más y con ellos continuaba el desarrollo de la estructura industrial capitalista, hasta que, en Inglaterra primero y luego en todas partes, la revolución burguesa rompió las mordazas del feudalismo. Y cuando las restricciones desaparecieron, el ritmo de invención llegó hasta alturas nunca alcanzadas en el pasado (después de "K" en el gráfico II).

Estas consideraciones muestran claramente dos de las relaciones que existen entre las innovaciones técnicas y la estructura social (I). La primera estriba en la influencia que ejerce la estructura social sobre el ritmo de las invenciones. Después del estancamiento en los tiempos del Imperio Romano, el feudalismo dió nuevos impulsos al progreso técnico y el ritmo de invención subió rápidamente hasta el 1300. Luego la estructura feudal, ya no más conveniente para las nuevas técnicas que ella misma había generado, hizo descender ese ritmo, hasta que comparció una nueva orga-



nización social —el capitalismo industrial— que favoreció considerablemente al progreso técnico: y con eso el ritmo volvió a subir. Hemos visto otros ejemplos que ilustran este hecho: entre el 1000 A. C. y el comienzo de nuestra era, cuando el surgimiento de la esclavitud industrial ejerció su influencia sobre el ritmo del progreso. Estos ejemplos nos conducen a la conclusión general de que **LA ESTRUCTURA SOCIAL TIENE UNA GRAN INFLUENCIA SOBRE EL RITMO DE LAS INVENCIÓNES Y UNA FORMA DE SOCIEDAD QUE EN SU FASE DE DESARROLLO ALIENTA AL PROGRESO TECNICO, PUEDE, COMO RESULTADO DE LAS MISMAS INVENCIÓNES QUE ELLA GENERA, RETRASAR POSTERIORMENTE AL PROGRESO HASTA QUE UNA NUEVA ESTRUCTURA SOCIAL LA SUSTITUYA.** Así mismo es verdadera la acción recíproca: el progreso técnico ejerce su influencia sobre el futuro de la sociedad. No es único factor de las mutaciones de estructura, pero es seguramente uno de los más importantes. El paso del feudalismo al capitalismo fué favorecido en gran parte como ya lo hemos visto, por los progresos técnicos del medioevo; ese paso se realizó cuando el orden feudal reveló su incapacidad para sostener los progresos ulteriores. Asimismo las invenciones de los mil años anteriores al 3000 A. C. crearon nuevas condiciones que hicieron necesario el cambio de una sociedad sin clases sociales a una cuyo carácter esencial fuera la división de clases. De tal manera llegamos a formular una segunda conclusión, complementaria de la primera: **EL PROGRESO TECNICO (LAS INVENCIÓNES, Y SU DIFUSION) ES UN FACTOR FUNDAMENTAL EN LA DETERMINACION DE LA ESTRUCTURA SOCIAL Y EN LA NECESIDAD DE CAMBIO DE UNA A OTRA FORMA DE ELLA.**

Hasta aquí hemos examinado los detalles del diagrama (II). Si ahora observamos la curva en su conjunto, un hecho nos llama la atención más que cualquier otro: han habido dos grandes períodos de progreso técnico, el que va del VI milenio hasta el comienzo del III A. C. y el que va del 1100 en adelante (más particularmente a partir del 1700). Entre el primero y el segundo hubo solamente pocos y breves períodos de progresos muy limitados.

Puesto que tanto descuellan sobre los otros, estos dos períodos han sido distinguidos, respectivamente, con los nombres de primera y segunda revolución industrial.

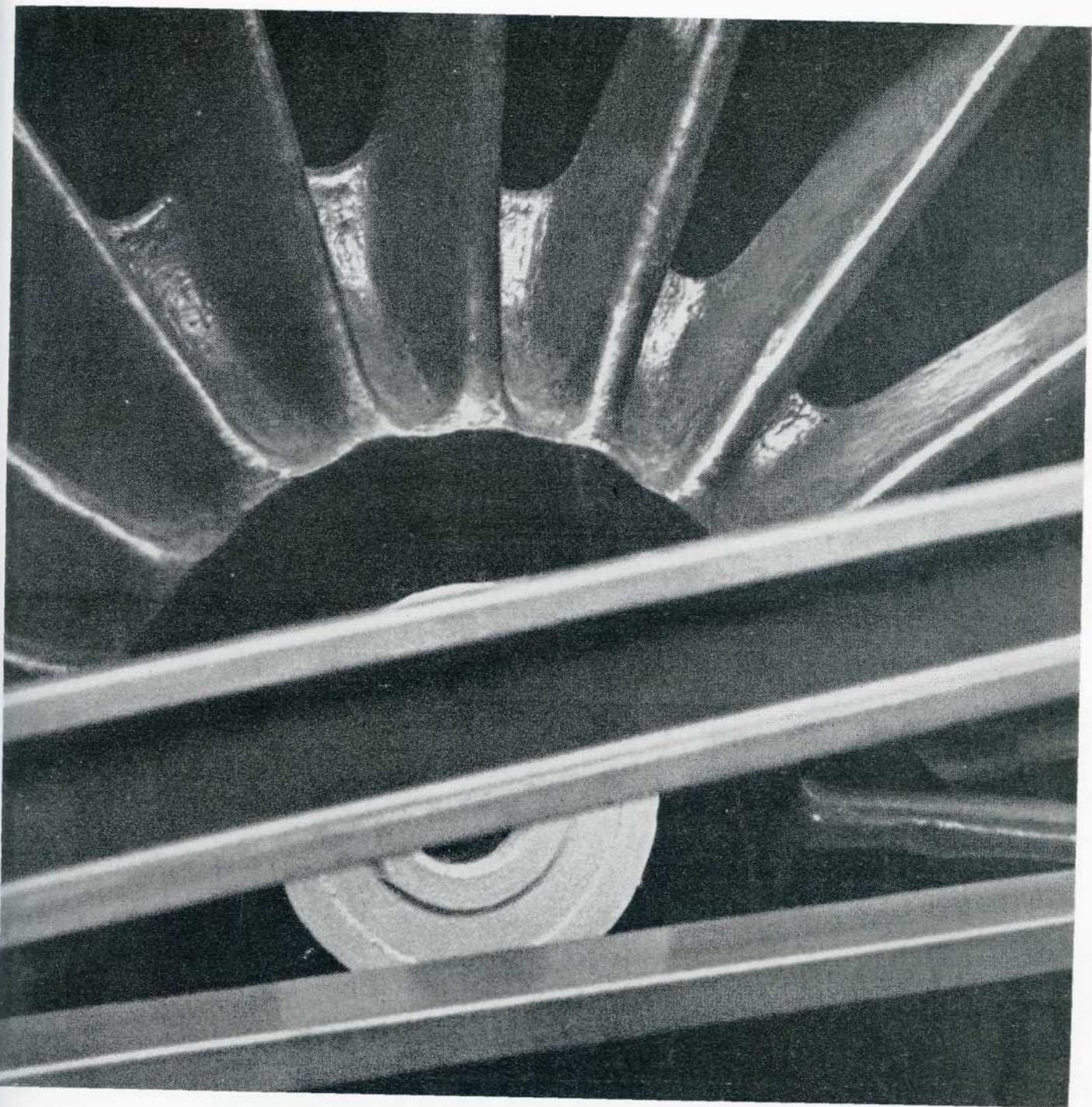
Nada de lo que aconteció en el mundo, en el campo de la técnica, puede parangonarse con el advenimiento de estas dos revoluciones industriales. Hemos insistido varias veces sobre los grandiosos efectos transformadores de la primera revolución industrial: la creación de la civilización, la introducción de los medios de transportes que unieron los pueblos primitivos en unidades sociales cada vez más amplias (Estados) y al mismo tiempo ampliaron el horizonte humano; la transformación de la sociedad igualitaria en sociedad de clases; la conquista de una existencia más llevadera, aún

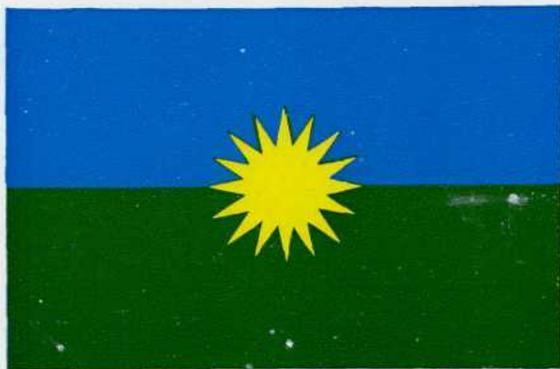
para una estrecha categoría de personas y de esa disponibilidad de tiempo que fué un factor importante en la creación de muchas formas de arte y de literatura, de ciencia y de filosofía. La segunda revolución no duró, hasta ahora, ni siquiera la mitad de la primera; pero con ella el progreso ha sido enormemente más rápido. ¿No deberíamos esperar que produzca cambios tan radicales como los producidos por la primera? Hasta hace dos o tres siglos, el error de quienes afirmaban: "Así ha sido y siempre será; nunca ha habido nada nuevo bajo el sol", podía justificarse, porque, de hecho, del 3000 A. C. en adelante las novedades eran muy reducidas y la arqueología no había revelado nada aún del progreso anterior a esa fecha. Pero hoy, viviendo como vivimos en el curso de esta segunda colosal revolución industrial, y sabiendo que su evolución técnica debe producir efectos similares a los de la primera, ya no se justifican las afirmaciones de quienes no reconocen que la vida de la humanidad puede cambiar fundamentalmente en todos sus aspectos. El último segmento del diagrama "I", que muestra el progreso gracias al cual en los últimos 250 años el número de los aparatos mecánicos a disposición del hombre sobrepasa al duplo, es índice seguro de vastos cambios en su forma de vida. Todos los aspectos de nuestra existencia actual deben ser considerados como transitorios. Si la primera revolución industrial proporcionó la abundancia y la posibilidad de gozarla a pocos hombres, así, ahora, la segunda puede proporcionar la abundancia y la posibilidad de gozarla a todos los hombres.

Mientras la primera transformaba los pueblos aislados en grandes estados, la segunda ya ha llevado al mundo a una sola unidad económica e impele a la humanidad a transformar los estados, siempre en lucha entre ellos, en una sola unidad política mundial. Si la posibilidad de riquezas para pocos, proporcionada por la primera revolución industrial, generó la formación de la sociedad organizada sobre la división de clases, así la posibilidad de abundancia para todos, proporcionada por la segunda, debe ofrecer la posibilidad de eliminar esta estructura social y de crear finalmente en su lugar una nueva estructura basada sobre la verdadera "LIBERTAD, IGUALDAD Y HERMANDAD".

(I) Nota: Procediendo rigurosamente, deberíamos tomar en consideración no solamente los utensilios y las máquinas de que hemos hablado, sino también todas las técnicas: la agrícola, la química, etc.

Sin embargo, como todas ellas, conjuntamente han progresado al mismo paso de la mecánica, y como las técnicas mecánicas siempre han sobrepasado en importancia a todas las demás, no nos equivocaremos básicamente al considerar sólo las relaciones existentes entre las máquinas y la sociedad.





LO QUE NECESITAN NUESTRAS SOCIEDADES DEPRIMIDAS Y PUTREFACTAS A CAUSA DE LOS EFECTOS DEL DINERO, ES QUE EN EL FONDO DEL CORAZON DE LOS HOMBRES SE INSCRIBA EL SIGNO +. ESO BASTA: ESO ES TODO. ES LA ESPERANZA. LA ESPERANZA BASTA PARA VOLVER LOS DIAS RADIANTES. TAL ES LA CONQUISTA QUE NOS HACE FALTA REALIZAR.

Le Corbusier

En 1937, Carlos María Della Paolera ■ dirigió un llamado a todos los urbanistas del mundo en favor del establecimiento del símbolo del urbanismo. Dos franjas: la superior, azul, simbolizando el cielo; la otra, inferior, verde, representando la vegetación; sobre las dos, el resplandor del sol.

En aquella ocasión escribía Carlos María Della Paolera:

“La civilización y el progreso no consisten en edificar al máximo, sino en construir conscientemente, de una manera racional, preservando las áreas imprescindibles para la conservación de los elementos de la naturaleza que, dentro de las ciudades, son indispensables para la vida: el aire, el sol y la vegetación.”

El Día del Urbanismo

El ocho de noviembre próximo pasado se celebró en el mundo entero el Día del Urbanismo.

En esa ocasión, Caracas fué declarada sede de la celebración, como homenaje al valor de las recientes realizaciones. Junto con los demás ambientes culturales y profesionales más cercanos a los problemas de la planificación, que manifestaron la adhesión común al propósito y hondo alcance del Urbanismo, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo conmemoró esa fecha con numerosas charlas, conferencias y exposiciones.

La revista “a” ofrece su contribución al destacar la inmensa importancia que reviste la planificación en el mundo de hoy, con el siguiente artículo del Prof. Violich.

■

Carlos María Della Paolera.

Urbanista y profesor universitario argentino reconocido internacionalmente. A él se deben las mayores realizaciones urbanísticas en La Plata y Buenos Aires.

El proceso de la planificación

Francis Violich

Francis Violich, es profesor asociado de Urbanismo y catedrático de Arquitectura Paisajista en la Universidad de California. Es también consultante de la Comisión Nacional de Urbanismo de Venezuela, consultante del Comité de Esparcimientos, Parques y Servicios de California, consultante del Centro Interamericano de la Vivienda, de Bogotá, y consultante de la Unión Pan-Americana, cuya División de Planificación y Vivienda ha fundado en 1945-47. Sus publicaciones incluyen el libro "Ciudades de América Latina" (1944), trabajos para la Unión Pan-Americana y varios informes para oficinas de urbanismo.



El proceso de la planificación es esencialmente una función gubernamental local, cuyo propósito es coordinar y guiar las decisiones separadas, que se toman diariamente, con respecto al uso de la tierra en nuestras áreas urbanas. Su objetivo es el crecimiento físico dentro de un arreglo ordenado y funcional que refleje los mejores intereses y las necesidades básicas sociales y económicas de la ciudadanía.

Su principal instrumento es el plano regulador, afirmación de la comunidad de su propia política de desarrollo para las décadas futuras.

LA TIERRA COMO BASE DE TODAS LAS ACTIVIDADES DE LA COMUNIDAD

Su misma existencia, y su rápido desarrollo durante los últimos 20 ó 30 años, afirman el siguiente concepto: que la tierra es la base de todas las actividades de la comunidad y que la forma de uso de la tierra urbana tiene un efecto directo sobre las relaciones de desarrollo de las funciones de un grupo social particular. Las relaciones físicas entre las tierras usadas para distintos propósitos puede limitar o estimular muchas formas de actividad humana. La educación es una de esas actividades y puede resultar afectada directamente, sea para lo mejor como para lo peor, a través de ciertos factores físicos como la ubicación de las escuelas, la cantidad de tierra dejada libre y el tiempo de construcción en relación con otras necesidades de la comunidad. Sin la tierra y con la falta de algunas otras de estas condiciones, se perjudica la capacidad del plantel educacional para llenar las necesidades humanas. Vista bajo esta luz, la planificación urbana es esencialmente planificación de la comunidad. Ningún otro servicio gubernamental posee esta tarea especial.

DECISIONES INDEPENDIENTES ACERCA DEL USO DE LA TIERRA

El problema básico de proveer tierra, para las necesidades de la comunidad en las relaciones físicas adecuadas, es esencialmente el de coordinar numerosas decisiones independientes. Nosotros sabemos cómo es relativamente simple diseñar una casa, o una escuela, o una iglesia, donde la propiedad corresponde a una sola autoridad y donde las condiciones son controladas por un grupo unificado responsable por todos los problemas políticos. Al planificar una ciudad, aun si es pequeña, nos hallamos frente a una situación mucho más compleja. Una gran variedad de dueños de tierras: en sus distintos niveles jerárquicos, cada día toman centenares de decisiones sobre la transformación física de la ciudad.

Dueños particulares de tierras, por ejemplo, resuelven abrir y cerrar tiendas o almacenes y construir centros comerciales enteramente nuevos; firmas constructoras deciden que se construirán casas en un lugar determinado y dan comienzo a la subdivisión de la tierra; compañías de inversiones deciden la ubicación de nuevas industrias y proveen

los nuevos servicios relativos, los ferrocarriles, etc. Dueños semi-públicos de tierras están constantemente tomando decisiones referente a la ubicación de iglesias, instituciones o edificios similares para la comunidad. En el aspecto público, la Ciudad, el Condado, el Estado y las Oficinas Federales están diariamente decidiendo qué tierras comprar, qué escuelas, qué centros cívicos, qué edificios para esparcimiento, qué biblioteca, qué Hospitales, se construirán. Esas oficinas son responsables quizás, de las decisiones más esenciales, porque ellas deben decidir la ubicación de las calles, autopistas, vías de tránsito y las otras vías de comunicación que sirvan para unir los servicios urbanos construidos por los intereses privados.

Grupos Fundamentales

He aquí algunos de los grupos fundamentales que cargan con la responsabilidad de proveer los componentes físicos de nuestras áreas urbanas y cuyas decisiones diarias deben ser llevadas a una ciudad razonable a través del proceso de planificación de la ciudad.

Particulares

- Constructores de viviendas.
- Comerciantes.
- Industriales.
- Firmas comerciales.
- Bancos.
- Agencias de arrendamientos.

Semi-públicos

- Grupos religiosos.
- Hospitales.
- Sociedades benéficas.
- Asociaciones de fomento público.

Públicos

- Departamentos de parques y esparcimientos.
- Obras Públicas.
- Agencias públicas de asistencia.
- Departamentos públicos de sanidad.
- Bibliotecas.
- Escuelas.
- Bomberos.
- Departamentos de tránsito.
- Agencias de construcción, desarrollo y acondicionamiento de viviendas.

En cualquier comunidad, muchos otros de estos grupos se pueden agregar a la lista. Es a través de las innumerables acciones independientes llevadas a cabo por esos grupos que nuestras ciudades crecen y se forman. Como lo ha dicho la señora Bauer en un artículo sobre "Política de la vivienda y sistema educacional", este proceso acumulativo se acentúa por la tendencia hacia la gran escala,

el desarrollo a largo plazo, que fijan para siempre formas de uso de la tierra, con pocas pero significativas decisiones, haciendo cada vez más necesaria la planificación de gran alcance por parte de los cuerpos públicos.

DESARROLLO DE LA PLANIFICACION

La autoridad y la técnica del urbanismo se han desarrollado progresivamente y durante los últimos 5 años, rápidamente, como medios de coordinar estas decisiones que redundan en transformaciones físicas dentro o en los límites de las ciudades existentes. La mayoría de las grandes ciudades acepta ahora la planificación urbana como una función del gobierno municipal, con la autorización de la legislación actual del Estado, en casi toda la Unión. Estas normas de planificación se basan en la ley standard preparada por el Departamento de Comercio de Estados Unidos, en 1928.

El decreto según el cual se opera en California, aprobado originalmente en 1929 y enmendado varias veces desde entonces, es uno de los mejores. En él se permite a las ciudades del país formar Comisiones de Urbanismo y establece que así lo hagan los condados; se establece las condiciones según las cuales las Comisiones de Urbanismo de la ciudad y del Condado pueden actuar; se requiere la preparación y la adopción de un plan general a largo plazo, y se establece la guía general para la planificación.

Los presupuestos para las oficinas públicas de urbanismo en la mayor parte de las ciudades de Estados Unidos, han sido aumentados grandemente con respecto a los de hace 10 años. San Francisco, por ejemplo que gastaba algo así como 50.000 dólares por año en 1940, actualmente gasta 150.000 dólares por un Departamento de Urbanismo bien equipado. El Condado de Contra Costa ha aumentado su presupuesto de urbanismo desde 60.000 dólares hasta 175.000 dólares por año, durante los últimos 5 años. El número de los empleados y de las oficinas consultantes ha aumentado en proporción. La profesión del urbanista, que se creó durante la segunda década de este siglo con la fundación del Instituto Americano de Urbanistas, ha crecido y se ha fortalecido en términos de conocimientos y experiencia de la planificación.

El Instituto, que tenía alrededor de 500 miembros al empezar la Segunda Guerra Mundial, tiene ahora una lista de miembros que llega al millar. California, muy activa en urbanismo, tenía en el 1930, alrededor de 35 miembros de esta organización profesional, alrededor de 75 en 1940 y hoy ha llegado a cerca de 300 miembros.

Procedimientos del Urbanismo

El crecimiento de la profesión del urbanista sugiere reconocimiento reciente del urbanismo como fuerza coordinadora de los problemas concernientes al uso de la tierra. En este país se considera que el proceso de planificación debe reflejar los tradicionales procedimientos democráticos al tomar importantes decisiones que afecten la economía

pública. Por esa razón el trabajo de una oficina local de urbanismo es de carácter consultivo para los funcionarios elegidos que constituyen la autoridad determinante. Una Comisión de ciudadanos es nombrada por el Concejo Municipal, por la comisión de Supervisores o por el Alcalde, para que los aconsejen y la comisión está respaldada por un grupo de profesionales que proporcionan estudios técnicos y formulan conclusiones que sirvan de base para las recomendaciones de la Comisión.

Audiencias públicas son exigidas por la ley. Aún si se reduce considerablemente la capacidad de coordinar cuando el crecimiento urbano es rápido y las decisiones hay que tomarlas en consecuencia, el resultado final ofrece muchas ventajas sociales. Evidentemente pueden además intervenir ciertos factores políticos.

El Plano regulador

Suponiendo que exista un buen gobierno local y que se sigan los procedimientos democráticos, la política de base en este país la lleva a cabo la Comisión de Urbanismo mediante un plano regulador que indica las ideas de la comunidad sobre la dirección que debe seguir su propio crecimiento. El plano regulador debe mirar hacia el porvenir, pero relacionándose con las necesidades más próximas; se debe basar sobre el estudio de las distintas alternativas que podrían seguir; y debe ser amplio, comprensivo y flexible para poder acometer todas las necesidades potenciales en la medida que vayan desarrollándose. Específicamente, el plano regulador indicará la distribución general de la tierra para uso residencial, comercial, industrial, público, etc.; la malla de las distintas vías de circulación y relativos tipos terminales de ellas. El plano proporcionará una escala general de las densidades de población para las distintas áreas residenciales e indicará los límites de cada una de ellas. Así se establece la capacidad total de cada porción de la comunidad y de la ciudad como unidad.

El plano no fija ni un programa específico ni el tiempo para el desarrollo de áreas particulares, más bien presenta el cuadro de la comunidad en su máxima expansión: un gran diseño cuyos detalles podrán desarrollarse poco a poco. Desde que el plano regulador llega a ser una expresión de la política pública, es esencial que antes de su adopción definitiva, los deseos e intereses de la comunidad sean alcanzados y la participación de los ciudadanos sea asegurada mediante comités de participación de la ciudadanía, debates públicos antes y durante la preparación del plano, y las audiencias públicas oficiales estipuladas por la ley.

En el pasado, la adopción del plano por la comisión de urbanismo ha sido considerada suficiente; mas recientemente, sin embargo, se piensa que si el plano no es adoptado por el cuerpo legislativo no forma realmente parte del programa oficial de la comunidad. En la ciudad de Berkeley, por ejemplo, el primer plano regulador completado en 1954, no fué adoptado por el Concejo Municipal sino en 1955.

La realización del plano

Puesto que el plan regulador se considera política y no ley, su realización se debe llevar a cabo mediante distintos medios específicos. Uno de estos es la legislación en forma de ordenanzas del "zoning" que regulan en términos precisos los usos de las tierras particulares y las condiciones que rigen la construcción en ellas y ordenanzas que controlen la calidad del desarrollo de proyectos residenciales, desde la forma del lote hasta la distribución de las calles. Otro medio es el requisito de que todas las mejoras públicas, inclusive la adquisición y venta de la tierra por parte de cualquier departamento cívico, se consulten con la Comisión de Urbanismo para que ésta haga sus recomendaciones o dé su conformidad. Ese procedimiento permite que los cuerpos legislativos aprueben las urbanizaciones más importantes sólo después de haber recibido la aprobación de la oficina de planificación. El plano es luego llevado a cabo en el marco del desarrollo urbano, de la vivienda pública y de despeje de las zonas insalubres, quizás el factor más importante que hace del plano regulador una fuerza creadora que puede dar forma al aspecto físico de la ciudad, es la participación pública y la comprensión que produce. Este hecho es reconocible en muchas legislaciones de la planificación que a menudo exigen consultas o audiencias públicas y realizan programas de educación pública relacionada con el plano regulador.

Previsión de largo alcance

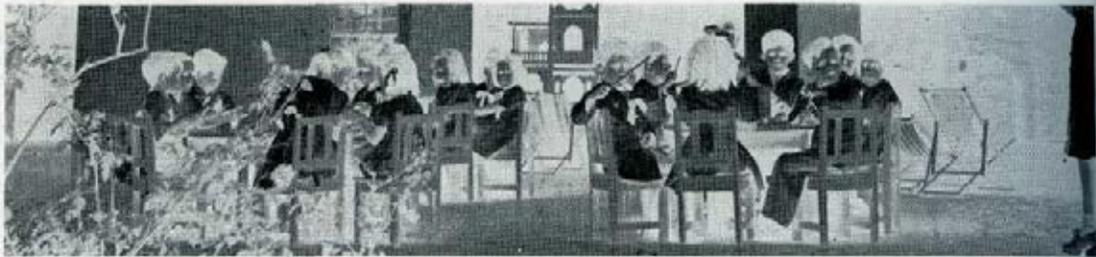
Esta breve revista del procedimiento de la planificación indica la oportunidad de plantear objetivos de la comunidad como el uso de la tierra, la determinación de la ubicación y la extensión de dicho uso y, al mismo tiempo, de enfocar las actividades de las comunidades en sí mismas. La planificación, en este sentido, ha jugado un papel verdaderamente mucho más creador en los últimos 10 años que en los períodos precedentes, cuando se hacía hincapié en las decisiones separadas sobre la "zonificación" o el desarrollo de las urbanizaciones sin tomar en cuenta las provisiones a largo plazo de las necesidades de la comunidad como un todo. Esta clase de planificación ha dado pruebas de ser inadecuada y la planificación contemporánea de la ciudad ha llegado a ser un proceso dinámico.

Las escuelas en el plano urbano.

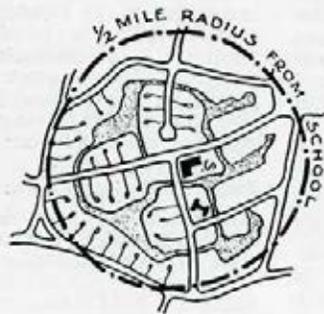
Las teorías más corrientes:

Vamos a ver ahora cómo la planificación de las escuelas figura en el cuadro cuyo fondo es la práctica de la planificación urbana que hemos visto. Muchos urbanistas fundan la ubicación de las escuelas en la llamada teoría del "neighborhood".

Esta teoría desarrollada durante la época de 1930 por Clarence Perry y otros, postula la formación de las áreas residenciales de manera que una escuela primaria esté situada en el centro de cada barrio y que éstos a su vez, sean diseñados para recibir suficiente población como para llenar la



La teoría del "Neighborhood", la escuela ubicada de acuerdo con la conformación de la comunidad y las distancias mínimas de recorrido a pie.



capacidad de las escuelas primarias. El tamaño del barrio se basa en una distancia de camino a pie hasta la escuela no mayor de media milla. Esta medida proporciona también una guía conveniente para determinar la forma de uso de la tierra, espaciando las arterias más importantes y las secundarias, y para ubicar servicios de la comunidad, los esparcimientos y los centros comerciales.

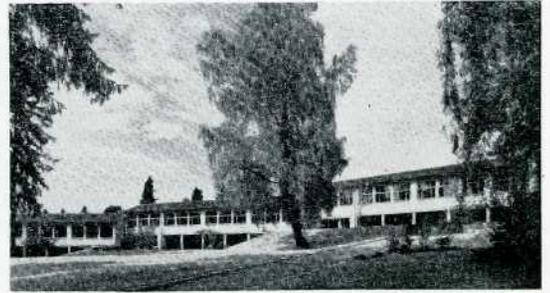
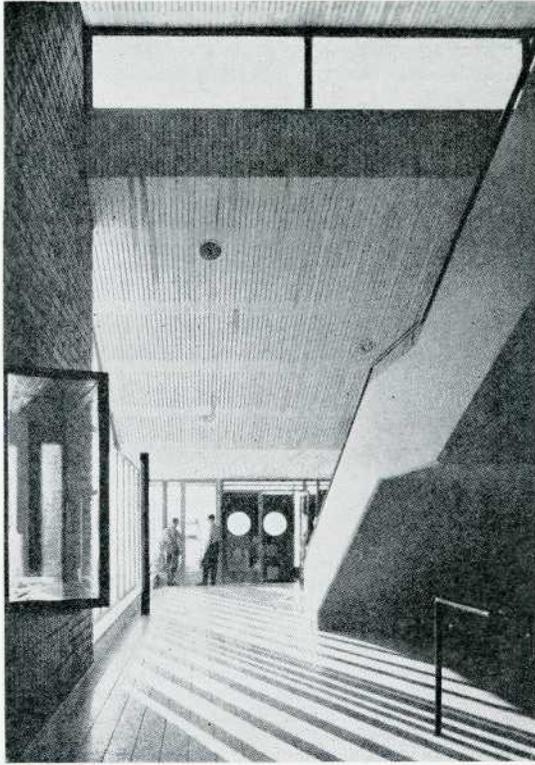
Quienes se oponen a esta teoría arguyen que desde un punto de vista social una planificación tan funcional y tan precisa puede llevar a una separación demasiado neta e inflexible de la renta o la raza. Y lo que es peor, esa distribución se reflejaría en la misma escuela primaria.

Ampliando la teoría del Barrio, los urbanistas han precisado el concepto de "comunicación"; formada por una serie de vecindarios, servida por una escuela secundaria o colegio superior y limitada por autopistas, vías de gran tránsito, ferrocarriles o accidentes geográficos. Si la idea del "barrio" se basa en las distancias de camino a pie, por el contrario, el concepto de la "comunidad" se basa sobre el transporte público o particular. La ubicación, en el centro de un grupo de barrios, de una escuela secundaria, significa que este viaje "a lo largo de la comunidad" se puede realizar sin atravesar otras áreas vecinales. Este arreglo permite ubicar las vías de gran tránsito, las vías de penetración y los servicios vecinales, y permite una mayor mezcla de los tipos de población. Seguramente la escuela es un elemento clave en ambos sistemas.

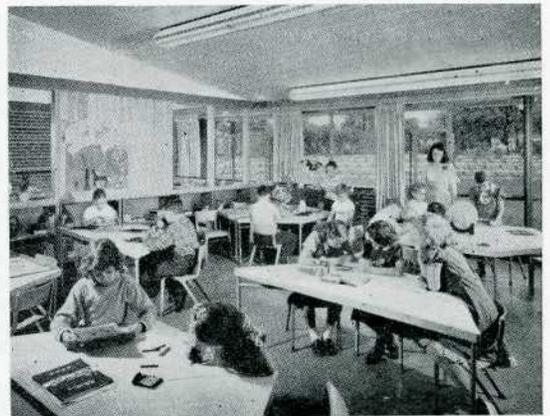
Los servicios necesarios para una edificación más elevada, como universidades o "colleges", o para la educación de los adultos, que puedan servir a toda la ciudad o posiblemente a toda la región, serían ubicados de acuerdo con esta teoría general de la planificación, en sitios entre las comunidades y en sus centros; ahí también se encontrarán otras instituciones más amplias que servirán a toda el área urbana, como los grandes centros comerciales o los servicios públicos más importantes y los edificios cívicos.

Estas teorías llevan a un procedimiento conveniente para integrar las escuelas dentro de las zonas residenciales.

La densidad de la población se puede determinar por adelantado y situarla mediante la zonificación, así como también se puede calcular la capacidad total de ocupación y proveer suficiente espacio para las necesidades de la población en previsión del posible desarrollo. Los servicios co-



Nuevas escuelas suecas, suizas, inglesas y norteamericanas. Se reflejan en ellas los nuevos conceptos pedagógicos.



munes de las comunidades y de los vecindarios se podrán situar de forma que constituyan los puntos focales de las actividades sociales y el trazado de las calles se definirá de acuerdo con su uso y accesibilidad y con la eliminación del tráfico exterior extraño a las necesidades locales.

Obstáculos para la planificación de buenas escuelas

Estos métodos escuetos y teóricos de planificar las escuelas en relación a la ciudad como unidad, son menos simples, cuando se tratan de aplicarlos por haber gran número de obstáculos a la planificación correcta. Trataremos de considerar algunos de ellos y de perfilar algunos problemas que actualmente no tienen solución y que cierran el paso a una coordinación apropiada. En las soluciones de esos problemas son esenciales la ayuda y la estrecha cooperación entre los administradores escolares.

Escuelas y finanzas

Un problema fundamental es la base económica de la comunidad y su capacidad para financiar los servicios escolares necesarios. Miembros de los comités escolares y ciudadanos en general, con demasiada frecuencia no abarcan la relación entre la planificación de los servicios educacionales y la planificación del uso de la tierra para comercio e industria. Y la importancia de la zonificación para los propósitos de tasación. Una situación típica es la de muchos de los suburbios residenciales más recientes, de California, donde los residentes desean nuevas y eficientes escuelas pero que no quieren ninguna intrusión de la industria o del comercio "pesado". No se llega a comprender que la industria y el comercio, ubicados con arreglo a las restricciones convenientes, pueden proporcionar empleos e impuestos, mediante los cuales se pueden financiar escuelas de primera clase. En Davis (California) ciudad de alrededor de 10.000 personas, cuyo interés principal es una universidad agrícola, los habitantes más viejos han presentado una fuerte oposición a la destinación de tierra para la industria, porque desean mantener el estado semi-rural actual. Los habitantes más nuevos, particularmente los que poseen familias numerosas, están convencidos de que se debe asignar una gran área para la industria pesada y liviana porque saben que el desarrollo industrial traerá escuelas mejores y mejor educación.

Por otra parte, un problema similar también se presenta cuando grandes industrias o fuertes intereses comerciales de la zona de los negocios se oponen a la emisión de bonos en favor de las escuelas, sobre la base de que la economía es parte de toda buena política pública.

Estos grupos pasan por alto el hecho significativo de que al decaer el nivel de la educación también disminuye la atracción que ejerce la comunidad como sitio donde vivir y crecer, y que la población que actúa como fuerza de trabajo estable y como mercado para los productos de los negocios y fuente de sus utilidades puede buscar en

otras partes condiciones para una vida más favorable.

En ambos ejemplos, relacionados con los resultados económicos de la planificación del uso de la tierra, la coordinación entre todas las fases del desarrollo del ambiente, esencia del proceso de la planificación, es la clave del bienestar de la comunidad.

DEMASIADA UNIFORMIDAD

Otro importante obstáculo para la coordinación apropiada es la distribución sin balance de la población. Por ejemplo, en Santa Cruz (California), una emisión de bonos en favor de las escuelas no se aceptó, aun cuando existía una necesidad casi desesperada de nuevos planteles educacionales, y hasta hubo que cerrar una escuela. La razón del fracaso fué el gran número de personas ancianas residentes en la comunidad, que retiradas o pensionadas, no tenían interés en contribuir para la construcción de escuelas. En cualquier parte donde la población esté compuesto predominantemente por una u otra clase, se manifiestan problemas similares. En muchas localidades de California, donde el control de la zonificación y el proceso de urbanización configura tamaños demasiado iguales de lotes y unidades de viviendas, el resultado neto, en términos de composición de la población, es la uniformidad. Cuando prevalece una misma edad entre los grupos de la comunidad, se acentúa el interés por escuelas destinadas a niños de una determinada edad escolar. Al crecer los niños, se produce el vacío por debajo de ese nivel y otras crisis ocurren al nivel escolar más alto. De haber establecido un uso de la tierra más racional y un porcentaje de densidad, que permitiera y favoreciera más variedad de tipos de viviendas, desde las residencias aisladas, de propiedad de los mismos ocupantes, hasta las casas en línea para alquilar apartamentos, habría resultado una población de escala normal.

¿Dónde está la escuela?

El problema básico de la coordinación, en términos físicos, es el del espacio. Nosotros hemos llegado a ser tan casualistas e indiferentes con relación a la conformidad de nuestras ciudades que consentimos que se llenen todas las nuevas áreas con casas y tiendas y calles sin haber pensado cuidadosamente por adelantado que también se necesita tierra para las escuelas y los otros servicios comunales. Las casas se construyen, las familias se mudan y luego se descubre que se necesita espacio para las escuelas. De una manera o de otra el espacio se encuentra pero no sin ciertos inconvenientes y pérdidas. En una nueva urbanización en el Condado de San Mateo, las casas se construyeron y se alquilaron en un verano, con millares de niños en edad escolar esperando pupitres y un maestro, hubo que transformar algunas de las nuevas casas en escuelas primarias, ligándolas entre ellas con aceras cubiertas. En estos casos se han usado instalaciones que están por

debajo del nivel standard. En otros casos hubo que aceptar un sitio muy pequeño; en otros, peores ubicaciones en relación con los vecindarios, y eso exigió extensos recorridos en autobús. Generalmente, los sitios de destinación tardía, cuestan más. Algunas veces las escuelas existentes tuvieron que acoger nuevos contingentes escolares y la población llegó a ser excesiva.

Construido pero no planificado

Cuando añadimos más urbanizaciones y más sitios para escuelas, en realidad, estamos construyendo una nueva ciudad. Pero el resultado carece del elemento más característico de una ciudad, esto es, el punto focal en el cual se puede encontrar esa variedad de servicios que no se puede obtener en las áreas rurales. Permitimos que se usen sitios de segunda mano para las escuelas, cuando el sentido común nos dice que para esta importante función hay que escoger lo mejor. Desperdiciamos la posibilidad de relacionar sectores residenciales y calles de penetración con vecindades y comunidades en unidad lógica y funcional. Estamos desechando oportunidades para hacer de la escuela el corazón, el área central de las actividades humanas, relacionando con ella los esparcimientos, las agencias de la asistencia pública, las clínicas, las iglesias, las bibliotecas, los edificios cívicos, la policía, el departamento de bomberos, los parques y centros comerciales. Esta falta de imaginación, de relación creadora en el diseño de la comunidad como unidad y de sus centros, es una grave debilidad de los mismos urbanistas. Se pueden encontrar algunas excepciones: tenemos ejemplos excelentes de colaboración en el programa de desarrollo de San Francisco, en los Diamond Heights y en el centro de la Comunidad Sunset.

El establecimiento de normas comunes para el espacio y la ubicación debe llevarnos a un concepto tal de la agrupación de los servicios comunales que cada uno de ellos pueda relacionarse con los demás, tomando fuerzas recíprocamente, y formando el corazón de la comunidad. Una comunidad que carece de punto focal para las distintas actividades comunales no puede funcionar plenamente como una comunidad. La escuela es esencial para este punto focal sea físicamente como socialmente. California está empezando a cubrirse totalmente con áreas residenciales que se asemejan a kilómetros de papel de empapelar desenrollado sobre el paisaje o a un mar ininterrumpido de techos, postes de teléfonos y de antenas de televisión, sin un sitio reconocible donde las actividades comunales pueden tener lugar.

La escuela en la comunidad

La escuela ubicada en su posición central, desempeñando un papel importante en la vida de la comunidad, es uno de los "Instrumentos intangibles de la creación común", como lo ha dicho el Dr. N. L. Engelhardt. La yuxtaposición de las es-

cuelas con los otros servicios puede ser una vía importante para conseguir muchos propósitos de la comunidad. Algunos de estos propósitos pueden ser, por ejemplo: mejor conocimiento de los valores económicos por parte de los niños de la escuela mediante el contacto ocasional con los servicios comerciales cerca de la escuela; uso frecuente de la iglesia sea por niños como adultos, si ésta queda a corta distancia de camino a pie desde el sitio de la escuela; conducta más madura, y más iniciativa por parte de los niños si el fácil acceso a pie hasta las escuelas no exige el uso del automóvil de la familia o del autobús de la escuela. El sentido de pertenecer a un grupo social es el resultado del uso de los servicios comunes.

Las partes y la totalidad

Aunque en los Estados Unidos no hemos todavía alcanzado un alto nivel en la estructuración de nuestras ciudades con arreglo a un máximo de conveniencia y de cualidades funcionales así como de belleza, muchos de los elementos separados de nuestras ciudades son ejemplares si los comparamos con los de otras partes del mundo.

Uno de estos elementos es el plantel educacional como edificio y como unidad dotada de mayor amplitud. Considerando esto como un gran logro alcanzado durante la primera mitad del siglo XX, bien podemos esperar que en la segunda mitad se realicen ideas nuevas y creadoras relativas a la ubicación de las escuelas dentro de la ciudad. Ubiquémoslas de manera que no solamente sirvan a la población circundante, de acuerdo con las posibilidades de acceso y de espacio, sino que, como elementos claves, también entren a hacer parte del conjunto de los demás servicios centralizados de la comunidad.

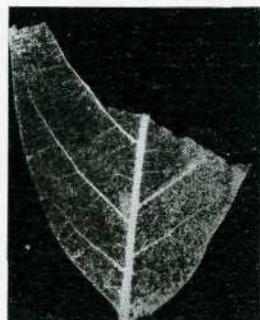
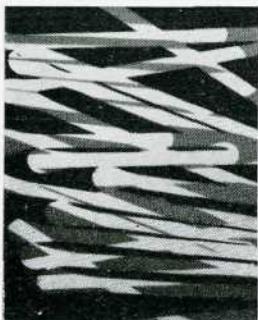
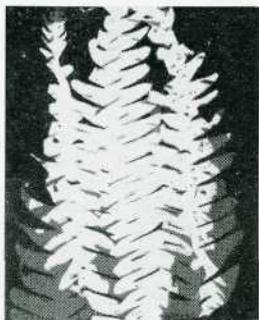
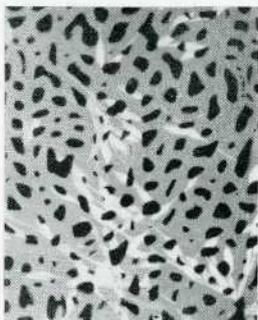
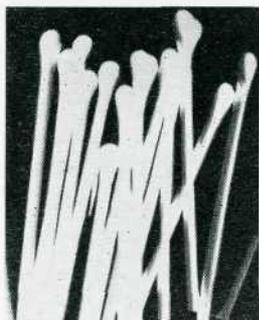
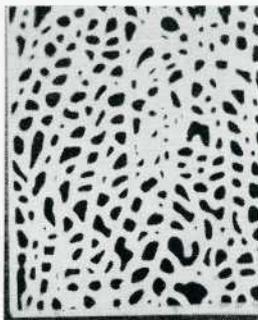
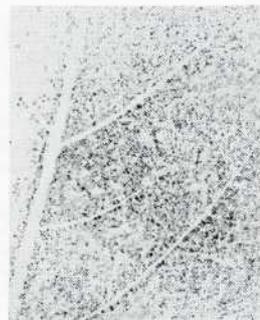
Necesitamos más amplitud de comprensión

Recordemos que las leyes que hacen efectiva la planificación y las técnicas desarrolladas son tan buenas y tan efectivas como el pueblo que las usa. Por eso, nuestra necesidad más grande es la urgencia de una mayor comprensión por parte de los funcionarios responsables y por parte de los legisladores, de estos complejos problemas de desarrollo urbano y de las potencialidades del proceso de planificación. El personal de las escuelas, particularmente, puede desarrollar una labor muy importante por una comprensión más profunda de la estructura de la ciudad y del urbanismo, facilitando una mejor coordinación, realizando la planificación en sus propias comunidades y llevándola al conocimiento de los adultos, así como de los niños, a través de sus propios canales educacionales. En efecto, por la posición central de la escuela en la escena urbana, el porvenir de nuestras áreas urbanas debe ser materia de trabajo colectivo por parte de los urbanistas y proyectistas de escuelas. Las técnicas de la planificación a largo plazo, conjuntamente con el análisis de las necesidades inesperadas, deben ser aclaradas y llevadas a un grado de eficiencia mayor de lo que ha sido en el pasado.



Fotogramas en blanco y negro

Alejandro Otero
y Sara Mendoza



Los fotogramas son fotografías sin cámara y sin negativo que se obtienen, o exponiendo un papel sensible cubierto parcialmente con objetos que por su densidad impiden el paso de la luz y dejan en blanco el perfil de su forma, o bien proyectando con una ampliadora manchas de luz delimitadas por pequeños objetos colocados frente al lente.

Los que aquí se publican se lograron proyectando, y a veces superponiendo, las siluetas de objetos de la más variada naturaleza y procedencia, así como hojas, fósforos, picadura de tabaco y semillas.

Como se notará, se consiguen extrañas y elegantes cifras visuales que acusan nuevas e impensadas relaciones cuyo origen difícilmente se descubre.

Exposiciones

Las maderas de Francisco Narváez

Con Francisco Narváez nace en Venezuela el arte de la escultura. Anteriormente sólo contábamos con las figurillas indígenas de indiscutible interés y con algunas valiosas tallas que las manos esclavas produjeron de una manera aislada en la época de la colonia.

La escultura como arte comienza a dar sus primeros pasos en Venezuela con las indias redondeadas de Francisco Narváez, que no terminaron de convencernos pero que nos interesaron por la gracia de sus formas y porque en ellas empezaban a sentirse preocupaciones más ambiciosas en sus problemas estéticos.

Durante mucho tiempo la obra de Narváez evolucionó con bastante lentitud; pero desde hace unos diez años los cambios se fueron haciendo cada vez más sensibles y más frecuentes: el escultor se entregaba con una intensidad creciente a la tarea de llevar más lejos la simplificación de sus volúmenes y la depuración de sus composiciones. Seguramente en esta evolución él se sintió estimulado por la repentina aparición de los entusiastas grupos de jóvenes pintores vanguardistas que siempre contaron con sus simpatías y que lograron remover el ambiente artístico venezolano y dar cierto auge a las nuevas tendencias del arte moderno.

En los últimos años Narváez llegó a una etapa de crisis que fué superando al emprender una severa revisión de sus concepciones de la escultura, renovando a fondo su trabajo. Renovación que se convirtió en los últimos dos años en un verdadero viraje en la trayectoria de su obra, que culmina ahora brillantemente con esas cincuenta tallas en madera y piedra que tuvimos la ocasión de admirar en su exposición "Formas Nuevas" que presentó el Salón de Exposiciones de la Fundación Eugenio Mendoza, en Caracas. En esta bella muestra, el trabajo de Narváez alcanza su plena madurez: el artista domina totalmente su técnica y conoce a fondo los recursos del oficio; es el fruto de una experiencia de años de trabajo incesante, batallando, familiarizándose con las posibilidades y problemas de las masas, volúmenes, formas, sombras, etc.

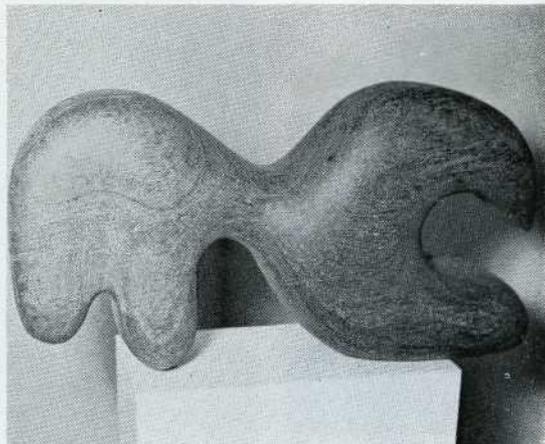
Las esculturas de Narváez son directas, claras y sencillas; en ellas no hay nada indeciso o equivoco, todo allí es firme, seguro y exacto.

Las "formas nuevas" están casi enteramente dentro de la problemática de las esculturas llamadas de "masa compacta", basadas esencialmente en el juego de los volúmenes, las redondeces, el modelado de las formas, las modulaciones que hay entre las partes abultadas y las partes hundidas, etc.; en general es ese solo problema llevado a un máximo de simplicidad y de pureza, en ello guardan cierto paralelismo con las obras de Brncusi, Arp, Gilioli, que tienden a las formas huevo o formas elementales. Las de Narváez son formas que se ven en dos dimensiones con relieve; no es posible percibir las sino en fases sucesivas: nunca tenemos una impresión total de todas sus dimensiones como en algunas nuevas concepciones de la escultura, iniciadas por los dibujos lineales en el espacio, preconizadas por González, por las masas huecas de Henry Moore, el aprovechamiento de los vacíos y espacios virtuales de Moholy Nagy, las formas continuas de Max Bill, el movimiento de Calder, etc.

En estas piezas de su exposición de "Formas nuevas", Narváez saca un gran provecho de las características propias de cada material empleado: texturas, venas, nudos, matices, etc., de piedras y maderas venezolanas, tales como la hermosa piedra blanca de Cumarebo, las maderas de samán, ébano, cedro, berraco, zapatero, pardillo, etc. Allí el escultor obedece a las exigencias dictadas por el material en que trabaja.

Actualmente esas cincuenta tallas excelentes colocan a nuestro primero y único escultor Francisco Narváez en el plano de una estimación universal y contemporánea. Con nuestro aplauso sincero le deseamos que continúe más lejos en su exploración de nuevas posibilidades expresivas en el arte de la escultura.

Perán Erminy



Reseñas



1



3

Nuevos muebles

Charles Eames ha diseñado para la Compañía Herman Miller una nueva butaca que se relaciona directamente con la vieja butaca de cuero oscuro, de forma pesada y apariencia suntuosa, pieza clásica que no podía faltar en ningún despacho de profesional o comerciante acaudalado.

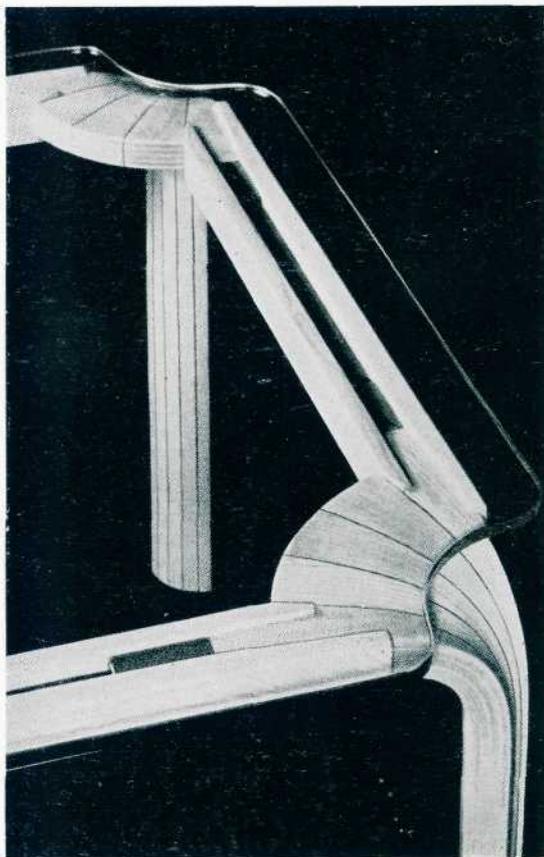
Las partes que constituyen la butaca están claramente definidas, limpiamente diseñadas y cuidadosamente ensambladas en el conjunto; los materiales escogidos siguen la más pura tradición industrial moderna: madera contraenchapada y moldeada, caucho esponjoso y aluminio pulido. El aspecto general está muy bien ajustado psicológicamente con los propósitos funcionales: de ello emana una gran sugestión de confort y de "relax".

(1)

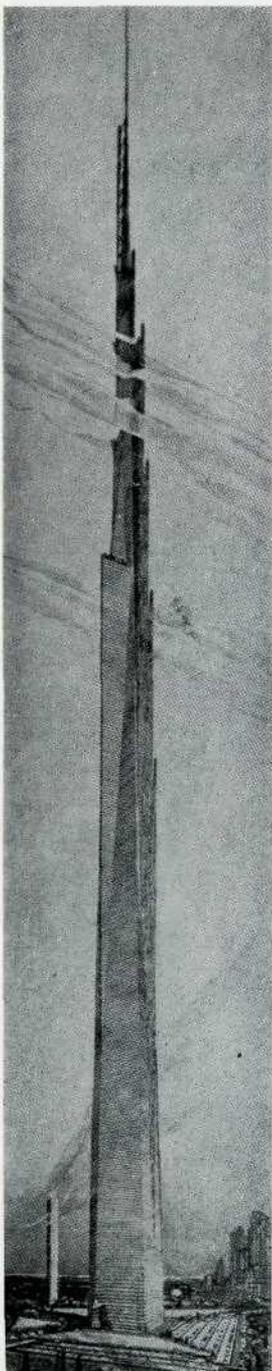
Los muebles de A. Aalto, publicados en "Casabella", representan un nuevo paso adelante.

La técnica de la madera doblada a vapor y encolada, ya empleada anteriormente por el arquitecto finlandés, lo ha conducido hasta una refinación tan extremada de las formas que, detrás del calor humano que emana del uso de la madera, asoma complacido el virtuosismo.

(2, 3)



2



Una milla de arquitectura

Frank Lloyd Wright ha dicho, en una entrevista concedida a la revista "Collier's":

"Yo pienso que New York es un horrendo ejemplo de carencia de todo conocimiento de lo que son los principios o la integridad. Esa ciudad es una gran manifestación de codicia. Esas torres que embisten hacia arriba, todas luchando entre sí, se devoran mutuamente.

Nosotros estamos tratando de sustituir a las ideas por el dinero.

Hemos llegado al punto de que tenemos tanto dinero y tan pocas ideas que estamos deseando usar dinero en lugar de ideas..."

La proposición de F. L. Wright de construir en Chicago una torre de una milla de altura puede ser realmente una idea original, pero no creemos que con esa clase de ideas, productos de una personalidad exasperadamente individualista y carentes de verdaderas ligazones con las necesidades objetivas, se pueda luchar contra la barrera del dinero, por "los principios o la integridad".

(4)

El X Congreso del CIAM

El X Congreso del CIAM (1), que se reunió en Dubrovnik, Yugoslavia, en agosto del año pasado, ha pasado casi desapercibido.

Sin embargo, los resultados del Congreso son importantes: la crisis que estaba madurando en el seno del CIAM ha estallado con el mayor vigor.

Hasta ha habido quien prematuramente ha declarado que el CIAM ha muerto.

Lo cierto es que el CIAM ha envejecido; bajo las presiones externas y las contradicciones internas, consecuencias de muchos años de lucha y de práctica arquitectónica moderna, como un organismo desgastado, el CIAM está pereciendo y cede el paso a las exigencias de las nuevas generaciones. Después de muchos debates apasionados, sin que a ellos participaran personalmente la mayoría de los "grandes" por estar sobrecargados de trabajo, se han tomado las siguientes decisiones:

- 1) Renovar totalmente la organización y la orientación del CIAM.
- 2) Los delegados: Emery, Rogers, Bakema, Smithson, Woods y Howell deberán escoger, de común acuerdo con el Consejo del CIAM, a treinta arquitectos entre los más activos y los más representativos de la nueva generación en el mundo entero.

Ellos constituirán el núcleo del nuevo CIAM renovado.



5

Escultura en la General Motors

La escultura de A. Pevsner, ubicada por Saarinen en el Centro de Investigaciones de la General Motors, materializa nuevamente un viejo deseo de su autor: participar a la estructuración de un nuevo concepto de espacio escultórico, en colaboración con el arquitecto.

A este propósito recordamos unas frases del famoso escultor ruso que aparecieron en su "Manifiesto Realista", del 1920.

"El espacio y el tiempo son los dos únicos elementos que sitúan la realidad. La única tarea del arte es realizar nuestra vida de creación en términos de espacio y de tiempo.

...Demos forma a nuestra obra así como el mundo da forma a la creación, el ingeniero a sus puentes, el matemático a sus fórmulas de una órbita planetaria."

(5)

El diseño industrial

Alberto Rosselli, director de la revista "Stile Industria", en el editorial del número 8, escribe:

"Una sensación se está adueñando de quien ha seguido, en estos últimos años, el desarrollo del

diseño en todos los países, en la actitud de la producción y del mercado frente a ciertos hechos externos que, anteriormente, tenían una influencia limitada o nula. Nos referimos a esas situaciones que se manifiestan hoy como primera e inmediata consecuencia de las comunicaciones fáciles y rápidas, de las sugerencias y de los mitos, de las modas creadas artificialmente, de la necesidad de una búsqueda continua de lo nuevo a la zaga de la propaganda organizada. Nos referimos a ese estado de ánimo que se adueña de nosotros cuando en New York, como en París, o en Tokio como en Milán, reconocemos en los objetos semejanzas evidentes, reminiscencias de un mismo estilo y, a veces, un manifiesto mimetismo formal.

Se nos aparece una realidad productiva en la cual la interferencia entre escuelas, sistemas, actitudes y costumbres, se produce cada vez con más frecuencia y se patentiza en las formas híbridas de los objetos."

"No negaremos los reflejos positivos de las comunicaciones, del intercambio entre los pueblos, entre culturas distintas, entre las artes y la producción; no negaremos que, hoy, el deleite de poder escoger y reunir objetos provenientes de distintos países y que no contrastan entre sí al ubicarlos en el nuevo ambiente, está al alcance de todos."

"Sin embargo, ¿cómo callar el temor de que esta comunicación rápida y convulsa librada a un desarrollo espontáneo y causal, de que esta continua inestabilidad actuando sobre el gusto del público, a través de modas sucesivas, pueda debilitar los esfuerzos auténticos y creadores, y llegue a confundir el juicio de muchos?"

"Los artistas y las industrias de todos los países deben aún buscar cerca de sí, en su propio ambiente, la motivación más seria de su renovación."

El mismo número de la misma revista trae un resumen de lo discutido en la Conferencia Internacional del Diseño, que se celebró en Aspen (Colorado, EE. UU.) en 1956, y en la cual participaron algunos centenares de diseñadores, artistas e industriales de todos los países. Hemos seleccionado algunas de las opiniones más interesantes y significativas sobre los temas del porvenir del hombre y del diseño, la educación, etc.

La Conferencia Internacional del Diseño Industrial

... "El éxito no se discute". Este es uno de los axiomas del mundo de los negocios americanos de hoy. Es evidente, del punto de vista del diseño que el hecho de que prevalezca esta forma de pensar ha creado ciertos dilemas a los dirigentes americanos. En el diseño de los productos, el pequeño fabricante tiende a seguir el ejemplo de los grandes.

Las grandes compañías copian, las unas a las otras, las características de diseño de mayor éxito, olvidando, muy a menudo, que el éxito depende de la voluntad de ser audaz, distinto y nuevo.

El resultado de este nuevo estado de cosas es

paradójico. Tenemos en América un mercado vivo, con una competencia muy fuerte, en el cual, sin embargo, los productos de una compañía a menudo no se pueden distinguir de los de las otras."

Gordon Lippincott

... "Nosotros consideramos eso como un gran peligro, particularmente en los países donde se está haciendo un esfuerzo enorme para promover las ventas por todos los medios y donde, casi todos los años, hay que dar a los productos un aspecto nuevo aún cuando ningún progreso técnico justifica tales cambios. Las consecuencias de ese sistema son que, cuando se ha llegado a un alto nivel en el diseño, supongamos, de un tubo de escape, nada podremos esperar de un diseño nuevo fuera de encontrarlo distinto sin que sea mejor, y ello obligará artificialmente al producto que lo precedía a salir de la moda corriente. Eso podría tener como resultado que la gente termine por cansarse de los diseños nuevos..."

Yo no me declaro contrario a los cambios, pero con la condición de que el diseño mejorado se combine con un progreso funcional. Pero me opongo a los cambios que se repiten a gran velocidad y considero que es un principio errado el de crear sólo por amor a la ganancia, por esnobismo o por miedo de caer en el ridículo..."

La necesidad de cambio se manifiesta en la moda femenina más que en cualquier otro campo, y parece ser aceptada por todos. Sin embargo, no deberíamos sentirnos obligados a cambiar, todos los años, el diseño de las máquinas de escribir o de los motores (así como las mujeres cambian de sombrero), para complacer a los fabricantes que quieren imponernos ciertos cambios en nombre de la "nueva moda".

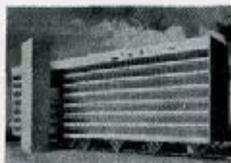
Cambios continuos de este tipo no pueden significar un mejoramiento ilimitado. ¡Quizás el porvenir podría depararnos tubos de escape de oro o revestidos de piel de tigre, si eso pudiese proporcionarle al fabricante mayores ganancias!

Pero eso no correspondería a ninguna profunda necesidad humana."

Jacques Vienot

"En estos momentos, nosotros hablamos a menudo de la necesidad de volver a situar al diseño dentro de los términos de la cultura. Yo creo más en la fuerza activa de una cultura diferenciada y ligada a las tradiciones más íntegras, que en una cultura internacional que carezca de toda ligazón con la verdadera naturaleza de los pueblos. Así como la arquitectura, también el diseño industrial, por tender a aprovechar los medios técnicos estandar y por proponer la unificación técnica y la satisfacción de las necesidades materiales de todos los pueblos, puede encontrar una nueva vitalidad de expresión y una nueva razón de la forma en un contacto más inmediato con su propio terreno cultural."

Alberto Rosselli



8

6 Planta de conjunto de la "Interbau".

7 Maqueta.

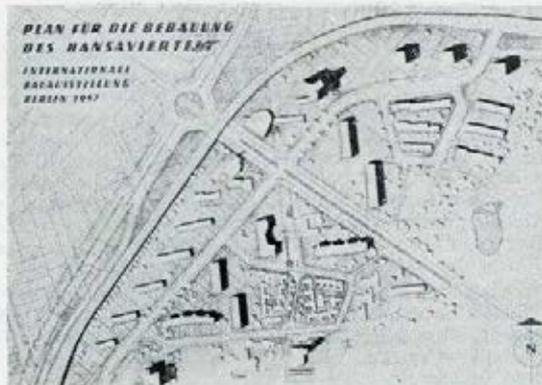
8 El edificio proyectado por Niemeyer.

La "Interbau"

El próximo año, Berlín será la sede de una gran Exposición Internacional de la Construcción. Todo un sector de la ciudad, destruido por los bombardeos servirá como área de demostración.

Se construirá allí un gran conjunto de edificios, cuyos proyectistas serán escogidos especialmente entre los mejores y los más conocidos del mundo. El nuevo barrio será permanente y demostrará objetivamente los últimos sistemas constructivos y formará un "vecindario escogido" para uso de Cuerpos Diplomáticos y grupos profesionales. El plan de conjunto fué objeto de un concurso cuyos resultados fueron muy discutidos. Las tres tendencias principales eran:

- 1) Una disposición libre de bloques altos y una zona de edificios más bajos, todos uniformemente repetidos y sin orientación definida.
- 2) Una distribución rígidamente esquemática de ejes fijos.
- 3) Una distribución "orgánica" con una gran diferenciación en los temas, en las formas y las alturas, haciendo hincapié en las "unidades sociales



6



7

de un solo piso y acentuando la vertical solamente en cuatro "casas-torres".

Después de seis meses de discusiones y reparos se encargó al Profesor Otto Bartning la redacción del proyecto final, que recoge y combina en diversa medida, las soluciones anteriores.

Hay que observar que, como en casi todos los nuevos barrios europeos, falta por completo cualquier vestigio de centro cívico.

Los grandes arquitectos reaccionaron en una forma un tanto contradictoria, aceptando y rechazando alternativamente la invitación que se les hizo: Mies van der Rohe, después de muchos titubeos, decidió participar con su proyecto ya conocido de la "Prototype House", de Illinois; Le Corbusier declaró: "No tengo tiempo para disparates", y luego propuso la construcción de una unidad de habitación tipo Nantes, en otro lugar de la ciudad. Al famoso Max Taut que diseñaba casas para obreros después de la primera guerra mundial, fué encargado del proyecto de tres quintas para Diplomáticos y Capitalistas, aunque posteriormente, luego de sus protestas, se le cambió el encargo por un grupo de casas de bajo costo.

Walter Gropius ha diseñado una casa de apartamentos de 8 pisos que en planta sigue una ligera curva y en alzado saca provecho de amplios balcones alternados.

El proyecto más discutido ha sido el de Niemeyer. Distintas proposiciones del arquitecto brasileño fueron rechazadas por la Comisión de Construcción, por no adecuarse al clima y a las costumbres de Berlín.

Su proyecto final omite el consabido quiebrasol, pero incluye numerosas salas comunes, guarderías infantiles y salas públicas de lectura.

Otros arquitectos de renombre han sido invitados. Entre ellos: Alvar Aalto y Pierre Vago.

La "Interbau", como ha sido llamada la Exposición de la Construcción, se abrirá el 6 de julio del 57 y se cerrará el 29 de septiembre del mismo año.

("Progressive Architecture", agosto 56)

(6, 7, 8)



9

Mina de oro en el sureste de Asia

Con este título, la revista americana "Interior", encabeza un reportaje del conocido diseñador industrial Russel Wright, sobre las posibilidades de explotación del talento artesanal de las poblaciones del sur-este de Asia (Formosa, Hong Kong, Siam, Cambodia, Viet-Nam).

Después de haber recorrido dichas regiones por cuenta del Negociado para la Cooperación Internacional de los Estados Unidos, Russel Wright, quien anteriormente había "explorado el mercado americano con un cuestionario para 150 firmas interesadas en productos sin competencia", ha declarado:

"Traigo dos fuertes impresiones de este viaje:

1) La cultura asiática tradicional ha desaparecido. Las casas, oficinas, cines, teatros y viviendas imitan burdamente nuestras formas occidentales.

2) El lejano Este no es la tierra maravillosa que nos han pintado esos Gargantúas del "escapismo": Hollywood y el Turismo. Sus habitantes son millones de seres humanos que luchan contra una aplastante desigualdad. La vida de las multitudes falta totalmente de dignidad humana...



12

No podemos esperar de proporcionar a los asiáticos las casas, las cocinas, los baños o los artefactos americanos. Pero no debería ser imposible enseñarles las ventajas de la sanidad... En lugar de terminar como víctimas desesperadas de la industrialización, los artesanos de los pueblos, revitalizados, pueden tener un papel, pequeño quizás, pero activo, en un nuevo tipo de desarrollo general.

Conclusión: el Sur-Este de Asia ofrece brillantes oportunidades a las explotaciones de artesanías semi-industriales y a los diseñadores que desean experimentar sus ideas, pero a quienes los altos costos de la mano de obra americana se lo impiden.

9 Trabajos de cestería en el Viet-Nam.

10 Cestería del Siam.



10



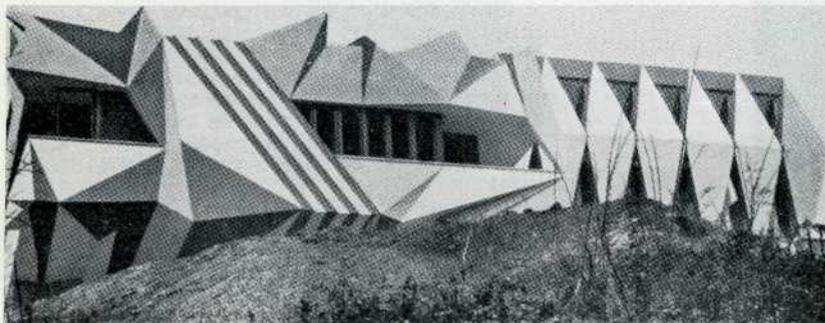
11

El nuevo empirismo

Como ejemplo de esa tendencia de la arquitectura contemporánea que se ha dado en llamar "Nuevo Empirismo", o estilo "Orgánico" (aunque para algunos, y posiblemente con razón, los dos términos no son sinónimos), reproducimos dos fotos de un grupo de casas para fin de semana, construidas en la isla de Syd-Lango, en la costa occidental sueca.

(Domus)

(11, 12)



13

Arquitectura nuclear

Después de tantos años de lucha, en todos los campos de la cultura arquitectónica, por el reconocimiento de las exigencias perdidas: el rigor funcional, la honestidad expresiva, el respeto por las estructuras, la identidad entre espacio interno y volumen externo, la integración entre la decoración (cuando se acepta como componente) y el volumen o la superficie; después de tantas páginas escritas y discutidas, después de tantos ejemplos realizados, conocidos y distinguidos como obras didácticamente irrevocables, después de una campaña tan general, vigorosa y oportuna, todavía existen "arquitectos" quienes, sin haber comprendido nada, proponen como salida para la crisis arquitectónica actual (por otras causas originada) una plástica tan absurdamente atormentada, tan infantilmente sensacionalista, como ésta de la casa-estudio para un pintor, que el italiano Enzo Venturelli ha construido cerca de Turín y que ha llamado, con propósito ingenuamente tremendista, "nuclear".

(De "L'Architettura", N° 8)

(13, 14)

El Urbanismo de hoy

La "faculty of Design" de la Universidad de Harvard, EE. UU., patrocinó un debate sobre el tema del Urbanismo de Hoy.

Condensamos aquí algunas de las más importantes participaciones. Casi todos estuvieron de acuerdo sobre las dificultades que se presentan a los urbanistas y reconocieron el lamentable estado de depauperación higiénica y estética en que se encuentran los organismos urbanos.

Las causas y los posibles remedios fueron objeto de un detenido análisis, pero sin que resultara un acuerdo definido entre los participantes.

RICHARD NEUTRA, después de definir como "Terrible pero verdadero" el hecho de que EE. UU. poseyera una calidad urbana inferior a la de cualquier país del mundo, acentuó la necesidad de insistir en el enfoque biológico del urbanismo, cuidando particularmente sus proyecciones en la salud física y mental del hombre.

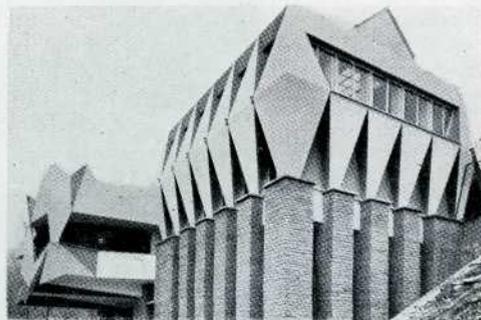
JOSE LUIS SERT declaró que el trabajo de planificación debe realizarse en forma colectiva, desechando todo individualismo romántico y novicio, e indicó la importancia que revestía en las ciudades antiguas mantener un nivel de calidad y de forma constantemente sobrio y unitario, formando como un fondo para las grandes obras de los grandes arquitectos.

ROBERT LITTLE, refiriéndose a la comparación entre el trabajo del urbanista y la organización de una orquesta, dijo:

"Si la partitura no ha sido escrita todavía y no sabemos quién es el director, el resultado se parecerá más que nada a una sesión de Bop."

LLOYD RODWIN, buscando las causas de la "frecuente ausencia de belleza y encanto de las ciudades contemporáneas" acentuó las responsabilidades de los urbanistas impreparados, y de las universidades. Afirmó que se podrá restituir la armonía a los conglomerados urbanos solamente si los arquitectos y los urbanistas, conscientes de sus responsabilidades, dedicaran más tiempo a la educación del público y si trataran ellos mismos de infundir al trabajo de urbanismo la misma pasión y el mismo entusiasmo que reservan para los proyectos de arquitectura, y terminó diciendo que la solución está en nuestras propias manos.

CHARLES ABRAMS, examinó las condiciones de trabajo de los jóvenes que se dedican al urbanismo y trató de perfilar las fuerzas que dan forma a las ciudades de hoy. Afirmó que la legislación arquitectónica, la tiranía financiera y los tabúes sociales y políticos diseñan nuestras casas, ubican las industrias y endurecen nuestras arterias de tránsito. Preguntó si había que esperar del empre-



14

ario particular monumentos a la civilización o a la misma explotación, declaró que el precio de nuestra civilización de hoy es la suma de estos factores: viviendas deficientes, mala arquitectura y horrible urbanismo. Terminó recalcando que los fines del urbanismo hay que lograrlos por medio de instrumentos políticos.

HIDEO SASAKI, aún reconociendo la naturaleza de las fuertes presiones ejercidas por los clientes, atribuyó la responsabilidad de la expresión urbana a los "designers" y analizó sus faltas más típicas.

LADISLAS SEGOE, ilustró la importante y determinante función de los medios de transporte en el campo del urbanismo.

JANE JACOBS (editora asociada del "Architectural Forum"), examinó los problemas inherentes a la ubicación y funcionamiento de los espacios comerciales.

LEWIS MUMFORD, afirmó enfáticamente que la íntima estructura social de las comunidades es algo que hay que preservar por encima de todo.

FRANCIS VIOLICH, refiriéndose al caso de la ciudad de San Francisco, atribuyó algunas fallas urbanísticas de importancia a la burocracia, a la "Frontier and engineering mentality", y a las presiones políticas y económicas.

("Progressive Architecture")

(15)

La reconstrucción europea

Leo Grebler, criticando la reconstrucción europea, afirma:

1) FRANCIA

El formalismo tradicional persiste. Ausencia de gracia y de intimidad. La reconstrucción de Le Havre es una muestra de neoclasicismo monumental sin calor.

2) INGLATERRA

Austeridad sin brillo. En algunos puntos se nota una búsqueda de ornamentación. Alto nivel general en cuanto a técnica. Arquitectura sincera y agradable pero nunca excitante.

3) HOLANDA

Menos austeridad que en Inglaterra y menos reglamentación que en Francia. Pocas obras muy buenas pero la mayoría honestas y gratas.

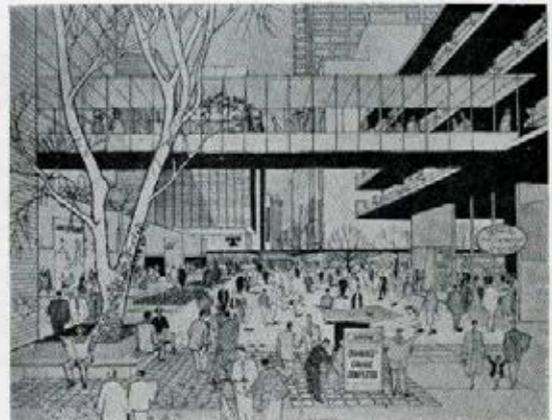
4) ALEMANIA

Algunas veces, alta calidad. Menos formalismo que en Francia, menos utilitarismo que en Inglaterra y menos pesantez que antes de la guerra. Ninguna planificación de la construcción. El urbanismo es una rareza.

5) ITALIA

La arquitectura más avanzada y lujosa de Europa, pero en casos aislados. Grandes dificultades para el urbanismo. Casi ninguna realización de importancia por parte del Estado.

("Progressive Architecture")



15

Chandigarh autoritaria

Ted Bower, que trabajó en la obra de Le Corbusier, Chandigarh, ha escrito una carta a la revista "Progressive Architecture", exponiendo algunas ideas y críticas referentes a la nueva ciudad del Punjab.

"Chandigarh me parece una buena prueba de que las ciudades que proyectamos y construimos revelan el carácter de nuestra propia sociedad. Los críticos de Le Corbusier podrían sospechar que él ha impuesto sus ideas en el Punjab.

Eso no es verdad. Lo que él ha hecho ha sido permitido y alentado.

Pero el proyecto de Le Corbusier, en muchos aspectos se puede definir autoritario. ¿Por qué se permitió un proyecto así en la India, nueva, independiente y considerada democrática? ¿Quién alentó a Le Corbusier?"

"Dos indúes educados en Inglaterra son responsables por Chandigarh: P. N. Thapar, un administrador, y P. D. Varma, un ingeniero educado en el Departamento Inglés de Trabajos Públicos. Thapar y Varma, con la ayuda de sucesivos gobernadores del Punjab, emprendieron el proyecto y la construcción de una nueva ciudad capital."

"Thapar y Varma encargaron el proyecto primeramente a Fry y Drew, quienes aceptaron con la condición de que se nombrara a Le Corbusier como arquitecto y urbanista jefe".

"Para Le Corbusier la situación estaba hecha a la medida: una oportunidad tan buena como él nunca hubiera podido esperar.

El Gobierno del Punjab aceptó de inmediato la clase de plano que él quería proporcionarle, un plano que se puede describir sintéticamente como

un verdadero diagrama de una sociedad gerárquica y autoritaria.

Se glorifica al Gobierno en una vasta explanada con un fondo de montañas. Solamente el Gobernador y su séquito viven allí. La población diurna de esta explanada será enorme: muchos millares de sirvientes, mandaderos, empleados, pequeños y grandes oficiales, legisladores, jueces, todos dependiendo del trabajo de la Alta Corte, la Secretaría, la Asamblea.

De acuerdo con el proyecto, los más pobres de ellos deberán venir de más lejos, puesto que inmediatamente después de la explanada del Gobierno vienen las quintas de los altos oficiales y de la gente rica que puede alquilar las construcciones de los grandes lotes.

Vienen luego los lotes de tamaño mediano y así en adelante.

Yo no digo que Le Corbusier haya propuesto este esquema clasista, pero dudo de que él se haya opuesto seriamente a su aceptación."

"El Gobierno es la principal industria de Chandigarh, sin embargo se ha situado en un lugar apartado. Se planeó una zona central de negocios que se encuentra, en el proyecto publicado, en el ángulo más bajo de la intersección de la autopista principal. Este centro está situado a cerca de milla y media de la explanada del Gobierno, una distancia considerable en una ciudad de este tamaño. La industria y las manufacturas están segregadas en otra zona periférica. Estas áreas parecen demasiado dispersas, aún siendo los transportes tan eficientes como pueden serlo en América.

En la India deberá pasar mucho tiempo antes de que un empleado entre mil tenga un auto. El precio de una bicicleta era igual a ocho o diez meses de salario de un sirviente o de un barrendero, cuando yo estaba en Chandigarh."

"Chandigarh ha llegado a ser uno de los nuevos símbolos de la India independiente y su importancia como tal está muy separada de las fallas y aciertos funcionales de su plan regulador.

Sospecho que toda sociedad, y particularmente una nación de independencia reciente, necesita y pide pruebas de su poder de creación y de su capacidad de crecimiento. Chandigarh ayuda a satisfacer estas necesidades."

Le Corbusier también encontrará en Chandigarh satisfacción para sus necesidades emocionales: la necesidad de interpretar el papel de arquitecto-héroe. Al fin y al cabo es una actuación notable y excitante, tanto en la arquitectura como en urbanismo, pero es una actuación de viejo estilo, por la desaparición del ideal de genio egoísta y egocéntrico (un fenómeno occidental) gracias parcialmente a la psicología moderna.

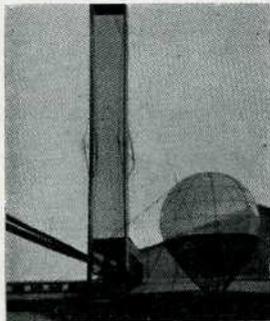
("Progressive Architecture", N° 8)

La situación actual de la arquitectura soviética

En noviembre de 1955, en las declaraciones oficiales del Gobierno Soviético sobre la eliminación de lo superfluo en los proyectos y construcciones, se decía, entre otras cosas:

"Interesados en demasía por el efectismo exterior, muchos arquitectos se preocupan sobre todo por el embellecimiento de las fachadas de los edificios, no trabajan en favor del mejoramiento de las instalaciones internas de las viviendas, descui-

1927



1

1953

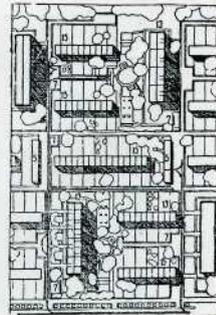


2

1956



3



4

dan las comodidades indispensables exigidas por la economía y por la destinación normal de los edificios.

De ninguna manera se pueden justificar las ornamentaciones en forma de torres, las numerosísimas columnatas decorativas y las muchas otras superfluidades arquitectónicas que, tomadas en préstamo del pasado, llegan a ser un fenómeno cuantitativamente enorme en la construcción de edificios públicos y de bloques para viviendas. Como consecuencia de esto, en los últimos años, se ha derochado tanto dinero del Estado, como para poder construir más de un millón de metros cuadrados de superficie, para las casas de los trabajadores."

("Casabella", N° 8)

En un reciente artículo, D. Khodjaiev, secretario de la Unión de Arquitectos de la URSS, reconoce los mismos errores y recalca la necesidad de un cambio substancial en la actitud creadora del arquitecto: "Está claro que la falta de juicio crítico en el uso de formas y técnicas clásicas no puede llevar a ninguna unidad arquitectónica. Los arquitectos soviéticos se dan cuenta, actualmente, de que muchos edificios construidos después de la guerra, bajo la influencia y según los principios compositivos de la antigua Grecia, son totalmente anacrónicos.

Los arquitectos soviéticos comprenden que para conseguir buenos resultados, hay que servirse de la técnica moderna, de los nuevos materiales. Naturalmente, la técnica en sí, no creará un estilo. Nosotros estamos firmemente convencidos de que la forma arquitectónica es hermosa cuando es racional y responde a las necesidades y a las ideas estéticas de la sociedad.

Sin embargo, no se puede crear un estilo nuevo sin un conocimiento profundo de la herencia

clásica. Pero no son los diferentes detalles los que nos deben interesar, sino los principios de base que han seguido los grandes arquitectos de la antigüedad para crear edificios perfectos."

El arquitecto francés Anatole Kopp, quien, junto con otros colegas, ha estado recientemente en la URSS, en viaje de estudio, relata lo siguiente:

"(Los arquitectos soviéticos) nos han pedido incansablemente nuestras impresiones, han solicitado nuestras críticas. Digamos francamente que las formas de la arquitectura soviética, los formalismos de las composiciones urbanísticas, el uso de fórmulas anticuadas, nos han chocado y extrañado.

Muchos (de los arquitectos) desaprueban esas orientaciones.

Les resulta fácil, hoy, demostrar el divorcio que existe entre las nuevas técnicas y las formas extraídas del pasado, demostrar hasta qué punto la sistematización del formalismo clásico y folklórico ha aumentado los precios de la construcción, ha disminuido el rendimiento y ha constituido, a pesar del desarrollo impetuoso de la industria de la construcción en la URSS, una limitación respecto a lo que se hubiera podido hacer.

Se puede decir que hoy esos errores formalistas han sido superados."

(De la "Construcción moderne", N° 11)

1 Maqueta del proyecto de El Lissitzky para el Instituto Lenin, de Moscú (1927).

2 El Edificio Central de la Universidad de Moscú (1953).

3 Plaza del Gobierno, en Kharkov (1956).

4/5/6 Planta de conjunto, perspectiva y planta de los apartamentos de un barrio de viviendas de 2 y 4 pisos (1956). (Ciudad satélite en los alrededores de Moscú.)



1956

