

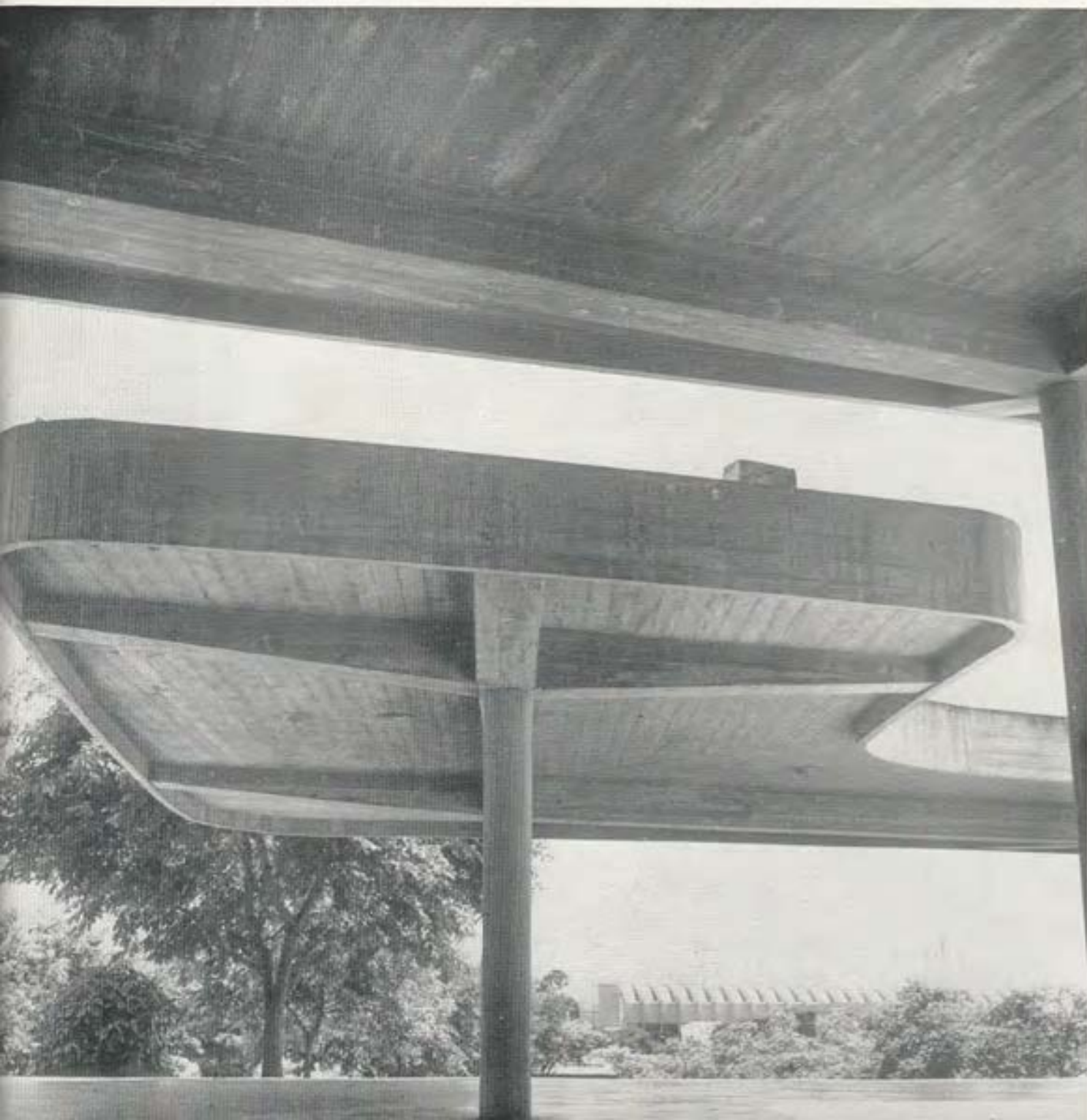
18

PUBLICACION DEL DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

JUNIO
1964

PUNTO

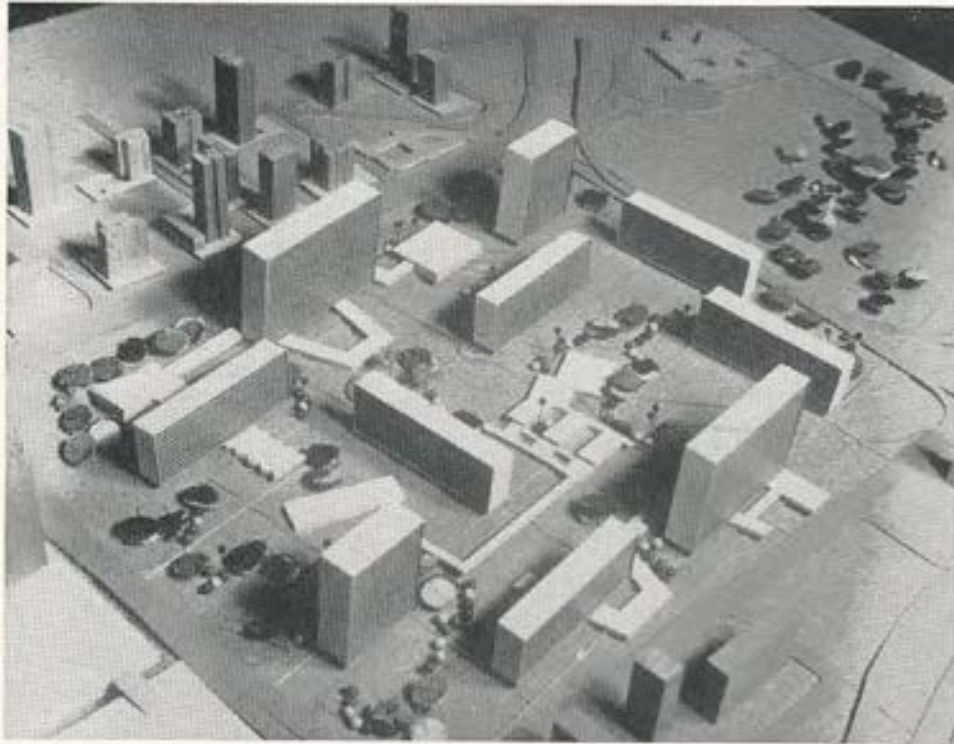
Ciudad Universitaria de Caracas. Plaza Cubierta.
Arq. C. R. Villanueva.



W.S.D.

Centro Simón Bolívar c. a.

- * **2.500 nuevas y confortables viviendas**
- * **rodeadas por 100.000 m² de jardines**
- * **... y con facilidades**



**educacionales
recreacionales
culturales
administrativas
asistenciales**

- * **vecino al futuro centro cívico de caracas**
- * **inmediato a: museos, biblioteca nacional, instituto de la cultura, colegios profesionales, parque los caobos, iglesias, etc.,**
- * **en propiedad horizontal**

centro residencial el conde

la zona residencial más deseada de caracas

...caracas hacia su cuatricentenario...



¿SUIZA? ¿LA SELVA NEGRA?

A SESENTA KILOMETROS DE CARACAS

justamente donde comienzan sus vacaciones, el fin de semana o el día de asueto, la Colonia Tovar le ofrece un delicioso clima cuya temperatura oscila entre los 13 y los 18°C y el ambiente característico de las típicas poblaciones europeas. Ya usted no tiene que recorrer millares y millares de kilómetros para descansar en Suiza o en la Selva Negra, porque la Colonia Tovar le proporciona lo mismo en una hora y media de viaje placentero por excelente carretera. Cuatro magníficos hoteles operan en el sector, y están en funcionamiento viviendas familiares de tipo montaños con capacidad para tres, cuatro y más personas con todos los servicios indispensables, inclusive con cocina de gas, refrigerador, utensilios, chimenea, etc., y los precios son realmente económicos.

El paisaje subyugante de apacible belleza y los paseos a través del estallido multicolor de las flores que bordean las veredas, completarán el cuadro de unas vacaciones inolvidables.

VENEZUELA TIENE TODO LO QUE PUEDE OFRECERLE OTRO PAIS



Torre Sur del Centro Simón Bolívar, 7º piso
Teléfono 41 70 14



**LA VIVIENDA SANA CREA AMOR
AL TRABAJO EN TORNO AL HOGAR**

**PROGRAMA NACIONAL DE VIVIENDA RURAL. - DIRECCION DE MALARIOLOGIA Y SANEAMIENTO AMBIENTAL.
M^{IN}ISTERIO DE SANIDAD Y ASISTENCIA SOCIAL**



CERAMICA CARABOBO C. A.

Capital Bs. 8.800.000 (totalmente pagado)

VALENCIA : Apartado 71 - Teléfonos: 3821 - 4572

CARACAS : Teléfonos: 71.37.13 - 72.02.42.

- BALDOSAS ESMALTADAS PARA PAREDES.
- BALDOSAS DE GRES PARA PISOS.
- MOSAICOS VITRIFICADOS (GRES) PARA PAREDES Y PISOS.
- MOSAICOS DE CERAMICA.
- MATERIALES ANTIACIDOS
- BLOQUES DE VENTILACION.
- ACCESORIOS PARA BAÑOS.
- LADRILLOS Y MORTEROS REFRACTARIOS.
- LADRILLOS AISLANTES.
- FORMAS REFRACTARIAS ESPECIALES.



NOTICIAS

EXPOSICION

Como en años anteriores, la Sociedad Venezolana de Arquitectos, celebró su Salón Anual de Pintura, Escultura y Dibujo en la Galería El Muro. Del 15 al 30 de mayo pasado estuvo expuesta al público la obra de los arquitectos Jorge Castillo, A. E. Cedeño, Santos Cedeño, Carlos Celis Cepero, Ana Teresa de Celis, Alirio Díaz, Carlos Fabbiani, Orlando Flores, Ana Teresa Márquez, Rafael Pifano, José A. Ruiz M., Dante Sabino, Pedro Sosa y Carlos Raúl Villanueva.

El Jurado de Premios constituido por Mario Bemergui, Luis Muñoz Tebar, Antonio Granados Valdés, Teresa Casanova y Carlos Guinand, otorgaron así los premios: Premio de Pintura de la Sociedad Venezolana de Arquitectos, a Jorge Castillo por su obra "Autorretrato"; Premio Carlos Guinand, creado por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la U. C. V., a Ana Teresa Márquez por su obra "Ciclo"; Premio de Dibujo de la Sociedad Venezolana de Arquitectos, a Dante Sabino por su obra "Monocolor". Las menciones se adjudicaron a Carlos Raúl Villanueva y Carlos Celis Cepero.

NOMBRAMIENTOS

La Sociedad Colombiana de Arquitectos, en sincero homenaje a los arquitectos venezolanos, ha conferido al arquitecto y profesor de esta Facultad, Carlos Raúl Villanueva, el título de Miembro Honorario de la institución. Asimismo, ha conferido el título de Miembros Correspondientes a los arquitectos: Tomás J. Sanabria, Willy Ossott, Guido Bermúdez Briceño, Antonio Cruz

Fernández y Jorge Romero Gutiérrez.

Los Diplomas correspondientes a las designaciones a que hacemos referencia, serán entregados próximamente en la sede de la Embajada de Colombia por el Ciudadano Embajador de Colombia, doctor Francisco J. Chaux, con la presencia de los arquitectos Gabriel Lagarcha y Dicken Castro Duque, Presidente y Vicepresidente de la Sociedad Colombiana de Arquitectos.

Nos congratulamos de este gesto fraternal de los Arquitectos colombianos, base para un mayor acercamiento de los profesionales de Colombia y Venezuela.

CURSILLO SOBRE LUMINOSIDAD EN EL VALLE DE LOS CARACAS

Señalamos el interés despertado entre los arquitectos y los estudiantes de nuestra Facultad, por el Cursillo "Luminosidad en el Valle de los Caracas" que viene dictando el profesor Pedro Bargalló. Este cursillo, organizado por el Departamento de Extensión Cultural y la Cátedra de Instalaciones Eléctricas de nuestra Facultad de Arquitectura y Urbanismo, es el inicio de programas conjuntos tanto con las cátedras como con los talleres, algunos de los cuales ya están siendo coordinados por el Departamento de Extensión Cultural para ser desarrollados en el próximo semestre.

PUBLICACION

Educación Superior en Alemania. Autor Arquitecto, Alberto Mendoza Morales.

Nos llega esta publicación editada por la Universidad del Zulia, prologada

a manera de presentación por el Decano de la Facultad de Arquitectura de dicha Universidad, Arquitecto Miguel Casas Armengol.

El autor ha preparado el trabajo a que nos referimos en la Escuela Técnica de Hannover, Alemania. Importante trabajo en el que un estudio a fondo de la Universidad Alemana nos ilustra de los principios universitarios de la misma, su administración, su funcionamiento, las características de sus instalaciones más eminentes y representativas. Todo ello le lleva al profesor Mendoza a la investigación sobre el desarrollo futuro y cuanto tienda a ampliar el campo del conocimiento de la enseñanza en Alemania.

En una breve nota es difícil reunir las determinantes básicas de este importante estudio.

LIBRO

Hemos recibido un interesante libro escrito por el profesor Rodolfo Quintero; "Antropología de las Ciudades Latinoamericanas" es el título de este volumen, editado por el Departamento de Publicaciones de la Dirección de Cultura Universitaria de la Universidad Central de Venezuela. Como su título indica, el tema es un análisis justo de la conformación y formación de los distintos pueblos que constituyen la América Latina. Sumamente interesante por la cantidad de conocimientos que aporta, lo consideramos muy útil para los arquitectos puesto que en él se analizan elementos relacionados con la arquitectura, como es la estructura de las ciudades, el proceso de urbanización de las mismas, su dinámica y la misión del urbanista latinoamericano, entre otros aspectos importantes.

AVISO ESPECIALMENTE PARA ARQUITECTOS EGRESADOS RECIENTEMENTE Y CON VOCACION HACIA LA DOCENCIA UNIVERSITARIA

La Facultad de Arquitectura de la Universidad del Zulia está especialmente interesada en arquitectos recién egresados que deseen prepararse y consagrarse a la carrera docente universitaria.

Se hará una selección mediante concurso de credenciales y los profesionales que sean escogidos trabajarán a tiempo completo bajo la dirección de profesores de experiencia, recibirán cursos sobre didáctica y otros aspectos pedagógicos y serán futuros candidatos para becas de estudio.

La Facultad de Arquitectura de L. U. Z. es una institución experimental con objetivos ampliamente conocidos en Venezuela y orientados hacia la formación de Arquitectos ligados al desarrollo social y económico del país. Quienes se identifiquen con estos objetivos básicos y deseen orientarse hacia la carrera docente, tendrán una magnífica oportunidad de prepararse y dar aportaciones significativas.

La docencia se realizará especialmente a través de: Composición Arquitectónica y Básica, Historia de la Arquitectura, Construcción, Planificación Urbana, Expresión Gráfica, Estructura e Investigación.

Los Docentes a Tiempo Completo tendrán oportunidad de ejercer la profesión en forma limitada dentro o fuera de la Universidad. La mayoría de las posiciones serán para enero de 1965.

Maracaibo, 23 de mayo de 1964.

PUNTO

PUBLICACION DEL DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

DIRECCION: PROF. A. GRANADOS VALDES
SECRETARIA DE REDACCION: TINA IAGAR

Rector: Doctor Jesús M. Bianco

Vicerector: Doctor Luis Plaza Izquierdo

Secretario: Doctor José Ramón Medina

Secretario Encargado: Doctor Víctor González Mendoza



Decano: Arq. Víctor Fossi Beloso

Director: Arq. Oscar Carpio Méndez

Secretario: Arq. Germán Trujillo Codocido



CONSEJO DE FACULTAD:

Decano: Arq. Víctor Fossi Beloso

MIEMBROS PRINCIPALES:

Profesores: José Elías Zapata, Germán Trujillo, Tomás Sanabria, Pedro Lluberes,
Guido Amal, Bernardo Borges y Guido Bermúdez.

SUPLENTES:

Profesores: Gustavo Legórburu, Teófilo González Molina, Hugo Negrette, Orlando Flores,
Juan José Toro, Omer Lares e Ildemaro León.

REPRESENTANTES DE EGRESADOS:

Arq. L. Martínez Olavarria, Suplente: Arq. Julio Coll

REPRESENTACION ESTUDIANTIL:

Bachilleros: Rafael Iribarren, Bernabé Ruiz

Suplentes: Germán Ahrensburg, Gorka Darronsoro



COMISION DE EXTENSION CULTURAL

Profesores: Carlos Raúl Villanueva, Antonio Granados Valdés, Graziano Gasparini y
Juan Pedro Posani.



SUMARIO

Mesa Redonda sobre P. L. Nervi. Habitemos los Templos, Carlos Celis Cepero. Miguel Angel Arquitecto, Doménico Filippone. Mi experiencia en Brasilia, Oscar Niemeyer. El Arquitecto y el Ingeniero, C. Delgado Sarmiento. La Arquitectura en los Estados Unidos, Lorenzo Rodríguez. Otra obra notable en la Universidad de Yale. Artes y Arquitectura Francesa, Michel Ragón. Marino di Teano, Pierre Joly. Erika Denkwitz. Borromini y la Flexibilidad Arquitectónica, S. Giedion. 4.000 años de Arquitectura Mexicana.

MESA REDONDA

SOBRE

PIER LUIGI NERVI

El 17 de marzo como un acto más del programa desarrollado con motivo de la exposición de fotografías de la obra del ingeniero italiano Pier Luigi Nervi, se llevó a efecto en el Auditorium de nuestra Facultad una Mesa Redonda, en la que intervinieron los profesores: Juan Pedro Posani, César Hernández Acosta, Domingo Alvarez, Guido Guazzo, Carlos M. Añez y Enrique Noriega.

PUNTO publica a continuación los debates suscitados en torno a la personalidad y a la obra de Nervi, por considerar que éstos tienen un indudable interés para nuestros lectores.



Profesor J. P. Posani

Profesor Posani. Voy a tratar de plantear simplemente un esquema de discusión acerca de lo que considero son los aspectos más sobresalientes de la personalidad y la obra de Pier Luigi Nervi.

Sostengo que es necesario ver la personalidad y la obra de Nervi, no sólo desde el punto de vista de lo que ha sido su obra en su significado aislado, la obra y la personalidad y la historia exclusivamente personal de Nervi, sino también desde el punto de vista de lo que ellas significan para nosotros. Desde luego, contestar esta pregunta implica al mismo tiempo todo un proceso de valoración de Nervi y su obra. En todo caso yo diría que hay que considerar, por una parte, el desarrollo específico de su obra; es decir, cuáles han

sido los aportes de Nervi a las grandes estructuras y por otra parte, un aspecto que me parece muy importante: establecer cómo Nervi en la función técnica encuentra el estímulo para la forma arquitectónica.

Nervi puede tener muchos defectos formales, puede ser criticable su concepción del espacio y quizás esto podría ser objeto de discusión aquí. Es precisamente el valor de Nervi como arquitecto (en el sentido tradicional) el que yo pondría en duda. Sin embargo, para mí Nervi es sobre todo un ingeniero que ha visto con claridad los problemas de su época en su país y que ha dado una serie de respuestas muy correctas a estos problemas. Estas respuestas confluyen, se integran, en una concepción unitaria de la estructura donde la forma es al mismo tiempo función, porque produce posibilidades estáticas y contemporáneamente la estructura arroja una serie de resultados estéticos nuevos, a veces sensacionales, acervo de las formas arquitectónicas de nuestra época. Así yo creo que las grandes enseñanzas de Nervi en este sentido son dos: por un lado una fe profunda en la ciencia de la construcción, en la función que conduce inevitablemente a términos correctos desde el punto de vista formal, y por el otro un aspecto específico, más personal en el caso de Nervi, que es la constante presencia de la técnica del proceso de la construcción como factor determinante. Nervi es un constructor que en ningún momento

aparta o separa la teoría de la práctica. Es este otro factor sumamente importante para comprender el valor de la obra de este ingeniero, pues, para él la práctica constructiva tiene hasta un sentido estético.

Para Nervi un sistema estructural es mucho más que un modelo estructural. Mucho más que una forma concreta en determinado momento, es un proceso constructivo que implica, por lo tanto, un tiempo de construcción, durante el cual la estructura tiene además de formas diferentes, hasta una incapacidad de sostenerse que debe ser reflejada y respetada en la forma definitiva. Recuerden, por ejemplo, en el Pequeño Palacio del Deporte de Roma la forma de la estructura central, una gran cúpula que se apoya sobre estribos en forma de Y siendo sostenido cada uno de ellos, por un pequeño soporte. Ese soporte no tiene función desde el punto de vista estructural del sistema de la cúpula en sí, sino que tiene una función desde el punto de vista del proceso constructivo, puesto que antes de construir la cúpula, se construyen todos los estribos. Nervi deja expresamente ese soporte para que se vea un sistema de construcción, un proceso constructivo más que un modelo estructural ideal. Tan importante es sostener el arco que se va cerrando como el arco mismo una vez que se ha cerrado. Por lo tanto, es significativo ver en Nervi este concepto muy moderno de una estructura que no es una forma ideal realizada, sino un

proceso constructivo. Para Nervi la concepción de la arquitectura estructural o arquitectura técnica como la llama Argon, es fundamental.

La estructura para Nervi tal como hoy la conocemos, sobre todo la estructura de concreto armado, es algo que se desarrolla a partir de varios factores, de tres fundamentalmente. Primero, el desarrollo de la ciencia de la construcción; la posibilidad de afinar el cálculo hasta permitir diseñar, desarrollar y controlar estructuras sumamente complejas y grandes. Segundo, la producción industrial en aumento. Los materiales de gran calidad mecánica como el hierro y el concreto armado. Y por fin la aparición de temas, de nuevos programas constructivos de magnitud extraordinaria: los temas de las estaciones de ferrocarril, aeropuertos, grandes salones para techar actividades deportivas, etc.

En unas clases de Nervi que tuve oportunidad de escuchar, lo que más me llamó la atención, fue el hecho de que repitiera constantemente a los alumnos una pregunta aparentemente muy inocente, muy sencilla, y que, sin embargo, la mayoría de las veces dejaba desconcertado al alumno: "¿Cómo piensa construir usted esto? Este modelo estructural es correcto, ¿pero cómo piensa usted construirlo?". Y luego, ¿ha pensando usted el radio de acción de las grúas?; ¿ha pensado dónde ubicar los materiales en la obra?; ¿dónde va a producir dentro de esta parcela, los elementos prefabricados? Estos planteamientos elementales, así como paralelos al problema específico de un modelo estructural destacaban el constante interés de Nervi en la realidad del proceso de la construcción.

Ahora lo que faltaría por decir para completar los aspectos más destacados de la obra y de la personalidad de Nervi, es que comparándolo con otros grandes ingenieros, como Morandi por ejemplo, o Maillart, quizás en la obra de Nervi haya un respeto excesivo por las concepciones espaciales clásicas. En el fondo él no se ha formado como arquitecto, como arquitecto moderno, se trata fundamentalmente de un ingeniero, pero un ingeniero que se ha formado en una escuela donde se tiende a respetar ciertas concepciones tradicionales del espacio arquitectónico. En el fondo entre sus bóvedas y sus cúpulas y las estructuras de la arquitectura clásica hay, es cierto, grandes diferencias estructurales, pero el sentido del espa-

cio es demasiado semejante, demasiado igual para que nosotros podamos sostener que realmente en Nervi hay una carga de porvenir desde el punto de vista del sentido del espacio. Otra cosa es, en cambio, el caso Morandi. En Morandi encontramos un sentido mucho más dinámico, mucho más cercano a nosotros en sus formas. Pero esto ya sería otro tema de discusión. Introduciendo la personalidad de Nervi, me parece suficiente destacar la concepción que él tiene de la construcción como proceso, la unidad entre la teoría y la práctica y la ve profunda en que la función conduce inevitablemente a la corrección formal.

Profesor Guido Guazzo. Lo que puedo decir es poco, porque si la finalidad de una Mesa Redonda es ver una verdad desde varios puntos de vista, estoy completamente de acuerdo con lo que dijo el Profesor Posani, hasta en el sentido con el cual se ha expresado. He tenido la suerte de conocer personalmente al propio Nervi y por eso puedo ser testigo de lo que ha sido y es todavía (aunque tenga ya 73 años de edad), el proceso evolutivo de las estructuras de Nervi. Como pequeño aporte a esta conversación, quiero afirmar que Nervi nunca pensó ni soñó en hacer arquitectura. Si la construcción puede llegar a ser arquitectura, es sólo cuando resuelve cabalmente todos los problemas que tiene inclusive este don de la belleza, que como dice el propio Nervi, sólo pocas personas pueden lograr y que nunca hay que buscar "a priori". Puedo aquí enfáticamente afirmar que Nervi nunca quiso hacer una cosa bella, sólo siempre quiso resolver un problema en la mejor forma a su alcance.

La construcción según Nervi no se resuelve sólo sobre el papel sino también tiene que ser en armonía con la capacidad financiera del cliente y tiene que resolver un problema económico.

Este es un punto de vista que no ha tocado el Profesor Posani y que es bueno que ustedes sepan. Casi todas las obras de Nervi que nosotros admiramos como obras maestras, fueron ganadas en licitación según métodos que se acostumbra mucho en Europa. Es decir, se llama a algunas empresas y se les plantea un problema: ¿cómo techar una nave para meter dentro dirigibles o aviones? y entonces les piden buscar una solución y dar un precio. Quien dé el mejor precio de acuerdo a

la mejor solución se gana la licitación. Generalmente Nervi siempre ganó esta clase de competiciones. Yo estoy de acuerdo en que se haga en Venezuela una cosa parecida, porque desde el punto de vista del aporte de ideas sería bueno para los arquitectos y para el público en general, en el sentido que en vez de llamar varios arquitectos a un anteproyecto, a una competición de ideas, se les llame no sólo a una competición de ideas creativas, sino a que resuelvan el problema desde el punto de vista más completo, desde el punto de vista estamos nosotros ligados a un proyecto, a una competición como es el concurso para la ampliación del Colegio de Ingenieros. Desgraciadamente yo estaba en la comisión que estudiaba esto y propuse usar este sistema, pero en aquella ocasión no se me hizo caso. Tratándose del Colegio de Ingenieros la solución a proponer debería ser la más correcta, la más bella, la más noble, la más artística si se quiere llamar así, pero al mismo tiempo, la más económica respecto a las numerosas soluciones que se podrían proponer con una cierta cantidad de dinero. Este es un problema que siempre ha preocupado profundamente a Nervi, es decir, si una cosa se puede hacer con menos dinero que otra, hay que seguir la más económica por ser la más justa. Estos son planteamientos que están fuera del mundo de ustedes los estudiantes, pero les aseguro que cuando tengan que construir, que tengan que administrar el dinero de sus clientes, ustedes tendrán que asegurarse, que les van a hacer una obra bella y también económica.

Como decía el Profesor Posani, las condiciones económicas de Italia en aquel entonces eran tales que aconsejaron el uso de la prefabricación que luego tuvo mucha difusión por el mundo, y que tuvo en Nervi no digamos el

Profesor Guido Guazzo.



primer epígono pero sí un gran maestro, especialmente por todo el valor que supo dar a sus soluciones y por la nobleza que dio a los ensamblajes de sus piezas; estos elementos, como decía en la conferencia de la otra noche, tienen un ritmo, una armonía entre sí en su repetición modular que llegan casi a un valor musical. Especialmente en las cúpulas, las piezas se repiten y se cierran en un juego de geometría, tan alta, que se podría llamar clásico. No veo como un defecto que Nervi sea un hombre clásico, más bien lo veo como una de sus grandes virtudes. Una vez el arquitecto era el verdadero jefe de la obra, como resulta de la etimología griega, el jefe de los artistas, que eran individuos que trabajaban con las manos y hacían obras de arte, porque en aquel entonces no había competencia en lo malo. Yo sé personalmente que él dejaba que lo llamasen arquitecto, pero no le gustaba, porque no quería ser confundido con un arquitecto graduado en la Escuela, lo permitía solamente desde el punto de vista de arquitecto en el sentido griego de la palabra.

Profesor Añez. Lo importante de Nervi es que es obvio, porque resuelve sus estructuras partiendo de dos puntos: de la técnica y del entusiasmo; de la técnica y de la pasión, como él mismo dice; con la pasión de buscar una solución y la formación científico-técnica encuentra tres metas principales. Encuentra que esas metas deben ser: el disfrute del material con el cual se está trabajando, el disfrute de las posibilidades que da la estática y el disfrute de la técnica moderna, en la acepción de posibilidades de equipos y métodos de construcción.

Son tres metas que no son más que disfrutar nuestra época.

El camino para llegar a esas metas se lo da su propia formación con un aditivo muy importante que es la sencillez; la modestia de que se ha hablado. Cuando se ve ese ejemplo de que hablaba el profesor Posani, de la columna que permitía construir la primera fase de los fustes y cuando se ven esas placas fungiformes con las nervaduras curvas, inmediatamente se da uno cuenta de que es algo que ha podido aparecer mucho antes, pero no aparecieron por falta quizás, de los elementos mencionados: pasión, entusiasmo y conocimiento de la técnica.

Lo económico en Nervi —y disiento del Profesor Guazzo,— lo económico de sus obras y el haberse ganado tantos concursos no es más que una consecuencia. Por supuesto, si se disfruta del material, por ejemplo el concreto y se diseña para que en la mayor extensión esté trabajando a compresión, resultarán reacciones menores, menor peso de material, y por supuesto va a ganar las licitaciones cada vez que quiera. En fin, lo económico es una consecuencia, no un aporte de Nervi.

Lo de la belleza, discúlpenme, pero la Mesa Redonda es discusión como decía el profesor Guazzo, y es con el que sigo discutiendo. Hace unos minutos he oído decir que Nervi no pensó en hacer cosas bellas. Realmente, no sé si Nervi así lo habrá afirmado alguna vez, pero la impresión que me da, por las fotografías y las obras que he visto, es que él tuvo que haberse planteado como base el hacer la belleza y encontró el verdadero camino en eso que digo: buscando el disfrute del material, de la estática y de las leyes de estabilidad y el uso de las posibilidades modernas de equipo y de métodos.

Como una proposición a la Mesa, quisiera plantear la siguiente: Junto a ejemplos como Morandi, T. Y. Lin y otros ingenieros del mundo entero, como Abels en Inglaterra, se está formando un grupo moderno de ingenieros que buscan un acercamiento entre las profesiones de ingeniero y arquitecto y quizá Nervi es uno de los iniciadores de este movimiento.

Me parece importantísimo para esta Escuela, el estudio de la obra de estos hombres. Es importante el estudio de Nervi, de Morandi —comenzando por el Puente sobre el Lago— como para aprender de ellos sus metas y sus caminos.

Planteo, pues, la resistencia de un movimiento mundial, que quizá ha partido de los ingenieros, en busca de un acercamiento entre las dos profesiones. Movimiento del cual Nervi constituye el mejor puntal.

Profesor Domingo Alvarez. El profesor Añez acaba de hacer mención de un grupo de acercamiento que se está formando entre los arquitectos y los ingenieros y entre otras opiniones que se han dado en la Mesa ha figurado, por ejemplo, el calificativo de clásico. ¿Hasta qué punto puede ser esto un

defecto o no? Yo creo que aquí podemos relacionar las dos cosas en este acercamiento mencionado por Añez, entre los ingenieros y los arquitectos. A mí me preocupa desde el punto de vista de relación arquitecto e ingeniero en el caso específico de Nervi y me he hecho siempre el interrogante, he sido muy curioso, de que dentro de la problemática arquitectónica el actual debate que sobre la arquitectura se lleva a cabo en Italia —donde existen grupos muy fuertes, bastante unidos y bastante diversos de criterio y opinión— Nervi es un hombre que no participa, que se ha mantenido aislado de grupos, por decir así, de los problemas de arquitectura que se discuten en Italia. Por ejemplo: es por muchos conocido el ensayo que Bruno Zevi publicó inmediatamente después de la guerra —año 1945— titu-



Profesor Domingo Alvarez.

lado: "Hacia una Arquitectura Orgánica" como consecuencia de esto en Roma, Torino, Palermo y otras ciudades se formaron asociaciones en favor de la Arquitectura Orgánica, mientras que en Milano los arquitectos insistieron sobre una continuidad con la experiencia de antes de la guerra formaron una asociación autónoma que se mantenía dentro de la búsqueda "Racionalista" —rótulo con el cual se calificó más tarde todo el movimiento europeo— surgieron polémicas entre "orgánicos" y "racionalistas", Pier Luigi Nervi se mantiene al margen de todo esto.

Respecto al calificativo de clásico hay otra cosa que también me preocupa, es

decir, ¿hasta qué punto Nervi se identifica, contribuye o participa con su trabajo dentro de lo que se ha calificado como movimiento moderno de la Arquitectura?

El trabajo de Nervi gira alrededor de un concepto bastante estrecho de la composición arquitectónica, similar a aquel teorizado por Perret que se traduce en un gusto demasiado frecuente por la simetría lo que lo ha llevado a ejercitar su excepcional talento constructivo entre esquemas geométricos abstractos y convencionales. Para más claridad en lo que quiero decir, y a propósito de Perret, la comparación vamos a hacerla con otro ingeniero contemporáneo suyo, que como él, fue promotor, constructor, dueño de su propia empresa y que, también como Perret, no sólo calculaba sus proyectos, sino que también los construía, me refiero a R. Maillart.

Perret —como en el caso de otros constructores modernos entre ellos el mismo Nervi, Félix Candela, etc., podemos ver que se mantienen ligados a esta unión de siglos que ha tenido la técnica de la construcción con el esquema clásico de la simetría —los ingenieros presentes podrían abundar más sobre el desarrollo del cálculo dentro de este esquema— R. Maillart, en cambio, con muchísimas menos ambiciones de arquitecto que Perret —y quien por el contrario se presenta casi como un simple técnico calculista, tiene el mérito de ser el primer ingeniero que verdaderamente rompe con este canon y aporta los problemas estáticos sin prejuicios, yéndose al origen del problema— aquí está su afinidad entre su experiencia y el movimiento moderno él descubre y desarrolla algunas cualidades técnicas latentes en el concreto armado que lo llevan a formas del todo nuevas que en ingeniería se han calificado como soluciones irregulares. Son conocidos por ustedes su puente aquel en curva que sigue el desarrollo elíptico de la carretera (Schwandbach del 33) y aquel otro sobre Engstligen del 31 que salva el río diagonalmente y que tiene los dos arcos gemelos desplazados entre ellos etc.

Es decir, concluyendo, mi interrogante es la siguiente: este grupo de acercamiento que ha mencionado el Profesor Añez. ¿Cómo se ha planteado este acercamiento entre la Arquitectura y la Ingeniería? ¿A través del ejemplo de la actitud hacia la arquitectura de un Nervi?, y más aún ¿han entendido los in-

genieros —y aquí es donde está mi mayor preocupación— el verdadero significado y el papel que ellos deben desempeñar dentro de la revolución que ha intentado hacer el movimiento moderno en la arquitectura?

Profesor C. Hernández. Un aspecto de la obra de Nervi que vale la pena mencionar es su aspecto didáctico, entendiéndolo por ello la inspiración y guía que pueden brindar sus magníficas realizaciones para las futuras generaciones tanto de arquitectos como de ingenieros.

Las obras de Nervi además de poseer todas las cualidades que son posibles de atribuirles por simple observación, poseen una más fundamental, pero en ningún momento obvia: son económicas, o al menos competitivas, en comparación con otras soluciones que podríamos llamar tradicionales.

Esto, a mi juicio, es el producto de varios factores que, infortunadamente, rara vez se encuentran conjugados: sinceridad estructural, conocimiento vasto de los materiales y consideración al problema constructivo desde las primeras etapas del proyecto. Esto implica el disponer de una serie organizada de conocimientos; es decir de una técnica.

No queremos decir con esto que sus obras son exclusivamente el producto de la técnica; indudablemente que su intuición estructural ha jugado un extraordinario papel; prueba de ello son sus famosos hangares, incalculables por métodos analíticos y quizás imposibles de analizar por los métodos que se disponían para la época; allí, pues, la estática y la intuitiva estructural de Nervi han jugado un papel extraordinario. Por otra parte, puede observarse que los hangares similares, construidos posteriormente, presentan ciertas modificaciones; estas modificaciones son el producto de la observación del comportamiento estructural de las primeras realizaciones. Esto, para mí, es el acto de un técnico.

Profesor César Hernández Acosta.



Finalmente quisiera decir que las soluciones de Nervi, Candela y otros maestros constructores están enmarcadas dentro de las características técnico-económicas de un determinado país, no siendo posible extrapolarlas, al menos con el mismo éxito, a países que tengan características diferentes.

Profesor Noriega. Soy el último en exponer y ello me contenta por dos motivos principales, porque yo en vez de estar aquí en la mesa, debería estar ahí en la sala, en esta ocasión sobre todo.

No me he dedicado a estudiar todavía a Nervi, pero sí hay algo que siempre me ha preocupado en lo poco que haya podido verlo y analizarlo en el desarrollo de este gran estructuralista. Creo que una Mesa Redonda es informar, formar y polemizar. En su primera parte, en informar lo han hecho bastante bien mis compañeros de mesa, en cuanto a formar creo que yo me voy a basar en el momento que todos vosotros estudiantes estais viviendo. Porque creo que hay una falla esen-



Profesor Enrique Noriega.

cial, quiero preguntarles a los que más lo conocen a fondo, ¿si Nervi es arquitecto o no?, porque puede traer una confusión notable en vuestra formación. Esto me parece esencial pues muchas veces nosotros tratamos de resolver la estructura y vamos a ver los libros de él, yo creo que esa no debe ser la forma de enfocar nuestro problema.

Nervi indudablemente es un constructor, creo que de arquitecto tiene muy poco, pero nos puede dejar una enseñanza importante capitalizándola nosotros y

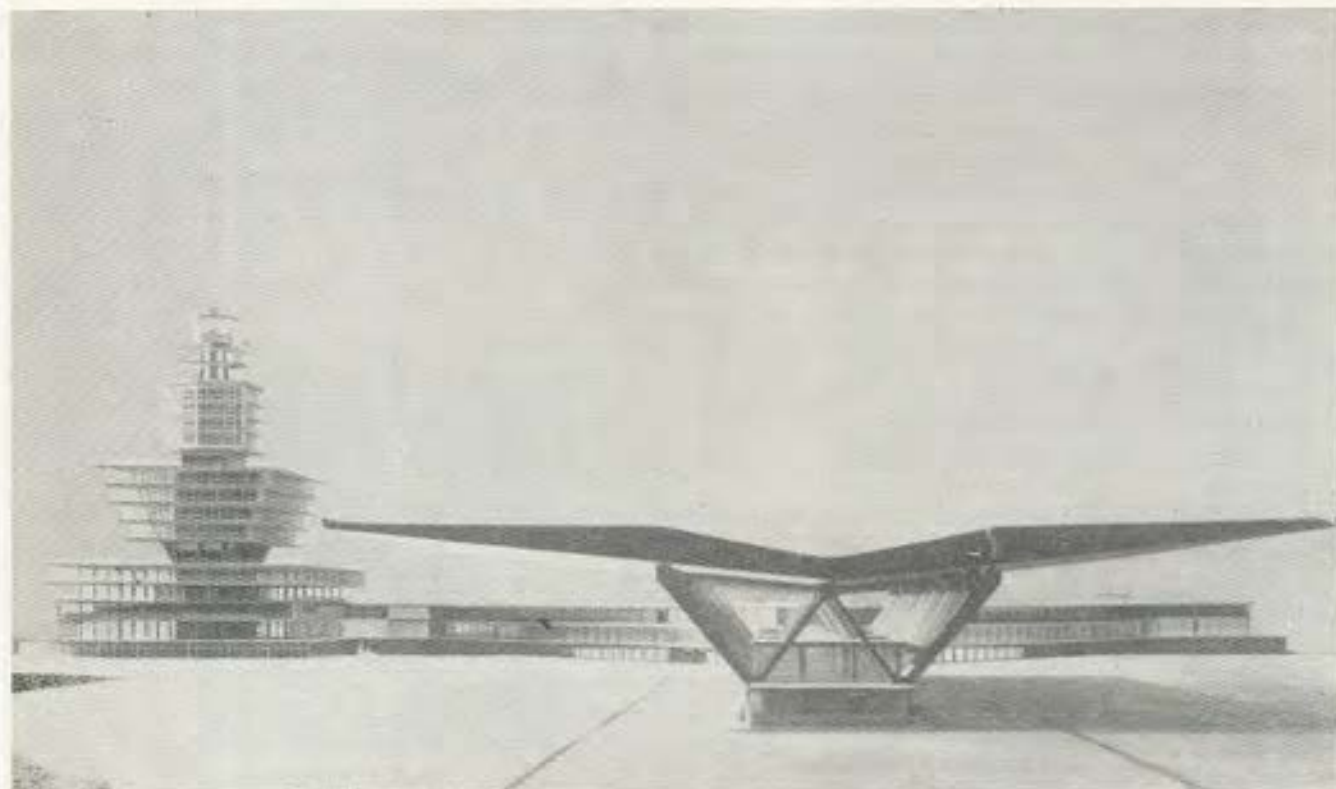
adaptándola a nuestra circunstancia. Hoy día hay un problema latente en bastantes Universidades y es en lo que respecta a la formación estructural del arquitecto. ¿Nervi ha formado adecuadamente en diseño estructural a los arquitectos? Esa es una pregunta que me hago y quisiera que los más documentados me la respondieran. Porque al mismo tiempo que es un gran estructuralista, yo creo que como ingeniero, y esto va con los ingenieros, para formar a los arquitectos en diseño estructural, hay grandes problemas de fondo, pues creo son dos cosas diferentes.

tando de hacer evolucionar a los ingenieros. Hay bastantes ejemplos en este caso.

Así que yo creo que esta Mesa Redonda cuya finalidad es formar al estudiantado se debía orientar en dar un concepto concreto y claro de una vez hasta qué punto Nervi es constructor, es ingeniero o es arquitecto y nos marchemos todos tranquilos una vez que podamos catalogarlo.

En el segundo lugar pienso en el aporte que haya podido hacer en la enseñanza del diseño estructural para arquitectos ¿Su sistema ha sido adecuado? Y

damentales para la comprensión de la personalidad y la obra de Nervi. El primer aspecto es este de la modernidad, llamémosla así, del clasicismo de Nervi. Un aspecto circunstancial que puede ser tema de debate, pero que no creo tenga una repercusión inmediata para nosotros. Y el otro aspecto, es esta especie de rencilla entre ingenieros y arquitectos que yo creo necesario evitar en este momento. Porque es sumamente larga y conduce a discusiones embrazadas difíciles de llevar a término. En cambio yo quisiera destacar dos aspectos de lo que se ha dicho aquí.



Aeropuerto Intercontinental, Roma. Arq. Nervi.

Contestando al profesor Añez, creo que eso de acercamiento o distanciamiento, para mi punto de vista no lo hay. Me parece que el arquitecto y el ingeniero se acercan como lo hace un médico a otro profesional. Lo que sí pasa es que hay que comprender exactamente el campo del arquitecto, conocerlo el ingeniero, así como el arquitecto debe conocer el del ingeniero y seguir trabajando en conjunto. No creo tampoco que hayan sido los ingenieros los que estén forzando a evolucionar a los arquitectos, sino todo lo contrario, creo son los arquitectos los que están tra-

liengar a conclusiones. Porque no cabe duda que vivimos en una época de discusiones para un nuevo enfoque en la orientación que deba tener las enseñanzas de las estructuras en la formación del arquitecto y creo llegado el momento en nosotros de decidirse de una vez por todas, si nuestra enseñanza estructural es adecuada o no. Particularmente pienso en la necesidad de hacer un cambio revolucionario que al mismo tiempo haga ver a nuestros ingenieros ciertas cosas que no quieren ver todavía.

Profesor Posani. Hay dos aspectos aquí que no me parecen realmente fun-

Primero: este dominio de una técnica que el ingeniero Hernández Acosta, según creo, le atribuye a Nervi. Una técnica que se indica como una señal de la virtud esencial de Nervi: que le permite resolver sus problemas es el terreno económico, funcional, constructivo, etc. Yo quisiera preguntar si no se trata más del dominio de un método de trabajo que del dominio de una técnica, lo que acerca Nervi a nosotros y lo que le da un papel tan especial en la historia de la arquitectura, es precisamente esa independencia, esa relativa falta de prejuicio (porque hemos

visto todos, que cierta dosis de clasicismo permanece en sus obras) que le permite encontrar formas diferentes en cada ocasión, siempre dentro del esquema determinado de la cúpula o de la bóveda. Pero aun dentro de ese marco, consigue soluciones nuevas no porque domine una técnica, porque precisamente él **va descubriendo** una técnica. Y descubre una técnica porque tiene un método de pensamiento previo, porque tiene un método de trabajo que lo conduce a invenciones fecundas. Así yo creo sería mejor destacar la importancia fundamental para ingenieros y arquitectos, del método de pensamiento, del método de trabajo, Método lógico, bien desarrollado, esencial, eficaz, en lugar de señalar a cada rato esta supuesta genialidad de Nervi, que sin duda existirá, pero que no interesa en esta especie de búsqueda instrumental de los aspectos fundamentales de la obra de Nervi.

Hemos hablado de Nervi "para nosotros". Y Nervi para nosotros puede significar dos cosas: aprender su método de trabajo y si su método de trabajo podría arrojar una nueva luz sobre la enseñanza de la arquitectura y la estructura en nuestra Facultad. Llegamos entonces a un aspecto que a mí me parece sumamente angustioso y que yo esperaba que se plantease en esta Mesa con un poco más de vigor, sobre todo por parte de los ingenieros. ¿Cómo se enseña estructura en nuestra Facultad? Yo creo que esta podría ser una de las cuestiones muy prácticas para criterio universitario. El análisis de Nervi es muy interesante; el análisis de sus estructuras es sumamente necesario, pero es indispensable para nosotros plantear constantemente este terrible problema de la enseñanza de la estructura y del cálculo en nuestra Facultad. En este sentido plantearía una pregunta: Nervi habla en "El Arte de Construir Correctamente", de que para resolver ciertas estructuras particularmente complejas, no hay cierta capacidad de cálculo y que allí debe intervenir necesariamente un proceso de experimentación sobre modelos con los procedimientos que indicó el Profesor Hernández Acosta. Estas etapas indispensables de control experimental, de lo que se ha establecido como tesis ¿no implican un sentido profundo de la estática, una comprensión de lo que es más esencial de la estructura mis-



Bachiller Gonzalo Arnao.

ma? ¿Y no es esto precisamente lo que necesitan nuestros alumnos? Pero, parece ser que en nuestra Facultad, en esta materia, prevalece el criterio de que el objetivo del arquitecto y del ingeniero son los mismos. Pero como resulta imposible dar la misma formación que se da en cinco años en la Facultad de Ingeniería, ésta se recorta de manera arbitraria.

Esto significa enseñanza mal planteada pues falla en lo fundamental: su concepción y su jerarquía dentro de los fines de la enseñanza general de la Facultad de Arquitectura.

Bachiller Arnao. Más que intervenir yo quería hacer una pregunta, es para saber un poco más.

En verdad el profesor Posani estaba tratando una de las preguntas. Fundamentalmente yo me preocupé del concepto y del objetivo de Nervi, y naturalmente en el campo de la metodología. Es decir, ¿Nervi hace acopios de conocimientos precedentes y ejercita con ellos y en base a ellos progresa, o Nervi, a partir de esa progresión, crea una nueva actitud ante la estructura, y prácticamente, una nueva ciencia estructural? Es lo que quiero saber. Quiero ser informado.

¿Por otra parte, con respecto al nuevo concepto de su actitud frente a la estructura, su actitud está englobada en un análisis coincidente a lo que la naturaleza aporta como enseñanza estructural o viene resultando su acti-

Bachiller Rafael Iribarren.



tud ante la estructura un fenómeno de ciencia con fin dentro de sí misma?, lo cual me parece nos conduciría a una posición más clara en el sentido del acercamiento entre la arquitectura y la ingeniería. Es decir, tengo la impresión por lo que se ha dicho, —y también quisiera ser informado en ese sentido,— de que la actitud de Nervi es en cierto modo autárquica, está envuelta en sí misma. Su actitud científica es una actitud que toma su sentido dentro de sí misma y no fuera. Son dos impresiones que he recogido y son dos preguntas que me he hecho, quisiera que me las aclarasen.

Bachiller Iribarren. (Por defecto de la grabación no es posible recoger las palabras del Bachiller Iribarren).

Profesor Guido Guazzo. Me gusta contestar a los dos ya que una pregunta complementa la otra, y porque el estudiante Arnao dio en el clavo de lo que es la obra de Nervi. El dijo si era autárquico en sus ideas y en sus pensamientos, y la idea me gustó. Yo dije antes que era clásico en cuanto a formas, pero se puede decir que su concepto frente a los problemas y a lo que tiene que ser un hombre frente a su propia obra, es la de un clásico, si se quiere, o de un romántico que se expresa con formas clásicas. Su concepto y su aportación a la arquitectura es completamente autárquica. El mismo en uno de sus libros dice: que cuando llegó a la atención del mundo en 1930 tenía ya 37 años y era un individuo que había desarrollado en sí una cierta capacidad de entender y de comprender, era ya una persona madura, pero al mismo tiempo tenía una esperanza y un amor enorme hacia el material que estaba usando el concreto armado. Esta posición de un hombre hacia un elemento del cual supo con alta intuición dominar la técnica, me parece un hecho romántico, propio de un poeta.

El aporte de Nervi es el aporte de un hombre que trae dentro de las estructuras, de las grandes bóvedas, de los grandes problemas de la ingeniería la sencillez y la frescura de ciertas soluciones naturales.

Usted habló de la Naturaleza, es la cosa más bella y noble con la cual usted podía comparar la obra del gran maestro italiano. El mismo en sus clases ponía como base de discusión, en

su clásica forma de enseñar discutiendo, no fórmulas vacías, sino la enseñanza que nos deriva de la observación de la Naturaleza. Las hojas de los árboles, las alas de las aves, las cáscaras de los huevos, eran sus elementos de discusión. Una verdadera discusión en la cual cada quién tiene derecho a decir sus ideas, pero donde la naturaleza siempre tiene la razón. La obra de Nervi es de respeto a la Naturaleza, incluyendo en la Naturaleza las leyes estructurales que él mismo como ingeniero respetaba, profundamente. Muchas veces dijo y escribió que cuando construyeron en 1914 el

rota como un afán para llegar al esqueleto, a la expresión más sencilla y liviana de una estructura, eliminando todo lo que queda tener de inútil.

Algún ingeniero ha dicho de las obras que se han expuesto aquí que son un cuchillo clavado en el corazón de la ciencia y de la construcción. No por nada él mismo planteó esta pregunta: "Ciencia o Arte de construir?" Cuando él hizo la primera experiencia sobre un modelo en el Instituto de Bergamo, se dió cuenta que la construcción podía ser más liviana y entonces la segunda vez que resolvió el mismo problema aunque de dos metros más lar-

un acto de fe a los ingenieros por que ellos como decía justamente el profesor Noriega se pongan al día de nuestros problemas. Nosotros debemos hacer aquí una confesión a los Ingenieros presentes, una confesión de ignorancia de lo que son los problemas de la construcción. Es inútil que nosotros vayamos a discutir aquí si se puede formar perfectamente un arquitecto desde el punto de vista de la estructura en 5 años. Esto sabemos todos que es ridículo, en cinco años no se hace nada, la gran escuela es la vida. Si los estudiantes no salen de esta escuela con suficiente curiosidad para em-



Pequeño Palacio de Deportes, Roma. Nervi.

Puente del Resurgimiento en Roma, los ingenieros decían que ese puente se iba a caer por ser demasiado atrevido y aún está en pie. Nervi decía que el concreto armado tiene tanta fuerza, tanta nobleza, que es superior al pensamiento humano y sólo se acerca a los fenómenos naturales. Por eso puso en boga y dio un extraordinario valor a la experimentación sobre modelo. El mismo hizo esto no como un acto de fe hacia el cálculo analítico, sino hacia la intuición de una naturaleza que sabe hacer una estructura de una hoja tan bella, fuerte, liviana y justa para su función, sin necesidad de ningún cálculo. En toda la obra de Nervi se

go en vez de poner 47 columnas, le puso sólo 6, me refiero a los hangares de Orvieto. Nervi tuvo fe en sus procedimientos y en la justeza de sus ideas, que cuando los alemanes tumbaron estos hangares de seis columnas se rompieron los puntos por donde no se temía que se rompieran y no los puntos donde había empates de piezas que se desmontaron.

Hay una cosa que yo quiero decir aquí y es sobre la relación de ingenieros y arquitectos. Nervi ha dado tanto a la escuela, tanto a la enseñanza que esta división que él define como inútil, lo entristece profundamente. Yo creo que nosotros tenemos que hacer

pezar a estudiar, entonces serán unos fracasados. Si se piensa que nosotros tenemos que darle la coherencia de Nervi, la visión de Nervi, están equivocados. Nosotros estamos aquí para corregir ciertos errores de los alumnos y para darles ciertas curiosidades nada más. La obra de Nervi, su exposición y esta Mesa Redonda, así como todo lo que tenga que leer de Nervi, les vale más que un año o dos de estudio de estructuras, con el permiso del profesor Hernández. Los problemas que hay que enfrentar para resolver problemas de estructuras son duros y los alumnos los pueden resolver sólo con verdadera fe hacia sí mismos y con un esfuerzo

constante hacia un mejoramiento progresivo.

Profesor Añez. Se han cambiado opiniones y deberé ir por orden.

Lo que había planteado al comienzo sobre el movimiento de acercamiento entre las dos profesiones, no era en ningún momento la discusión eterna y pequeña de quién es más importante; de quién debe estar subordinado: si el arquitecto o el ingeniero.

Es, sencillamente, un movimiento que se orienta en el ambiente técnico de la construcción, en el cual la estructura está formando, cada vez más, parte esencial de la composición arquitectónica.

Este movimiento, en mi opinión, aparece como consecuencia de "Construir correctamente" de Nervi. No es él quien lo inicia, sino más bien ese método, esa tendencia de construir utilizando todas las posibilidades de la técnica.

Me permito decir —y en boca de un ingeniero puede decirse que está "traicionando su clan"— que hay un cambio de valores estéticos. Ahora se ve belleza en la estructura. La estructura en esta época se deja a la vista. Se usa, además de elemento importante, como cerrador de espacio.

En resumen ese movimiento aparece como consecuencia de estas cosas.

Sobre la cuestión de si Nervi es genio o no, me parece que ni lo puede ser Nervi, ni Fressinet, ni ninguno. No son inventos, no es inspiración divina, lo que les ha impulsado. No señor. Es un método el que les ha conducido a esos resultados. No es arte es un método. Es el saber leyes físicas; son las leyes fundamentales de la naturaleza, las leyes de conservación de la energía. A partir de ellas, se llega a lo que construye Nervi, o a un micrófono o a un buen automóvil.

Es decir, en estas cosas, sólo se ve el método. No hay nada de genio ni de iluminación sobrenatural.

No son superprofesionales, sólo son profesionales conscientes, profesionalmente con pasión por un trabajo. Son gentes que tienen entusiasmo, que usan y que buscan dentro de su profesión las

posibilidades que les ofrece el usar el método.

Entonces, lo importante de la enseñanza de Nervi —a través de todo este movimiento de exposición, conferencias, Mesas Redondas— es que la estructura puede tener, además de todas las funciones tradicionales, fundamentales de soporte, inclusive características de punto de partida, en el proyecto. Puede ser cerrador de espacio, puede tener todas las posibilidades, que le encuentran ustedes en los grandes maestros.

Sabiendo esto, den ustedes mayor importancia a los estudios de estructuras, dentro de la Facultad. El límite lo ponen ustedes, no se lo pone la Facultad, no se les quiere imponer. Los ingenieros no tenemos ninguna intención de imponerles estructuras hasta que lleguen a Nervi. No tenemos intención de que comprendan los métodos de cálculo, ni que usen integrales para calcular las placas. ¡No!, lo que se intenta es que podamos hablar el mismo lenguaje; que puedan plantearnos problemas.

Plantear un problema de estructuras no significa, dar unas plantas, unos cortes y unas fachadas, y pedir que se meta ahí una estructura. Usen ustedes la estructura (como parte de diseño), sépanla usar. Cuando menos plantearla. La solución vendrá después con el cálculo del ingeniero.

Esa es la enseñanza de Nervi.

El método, pues —lo dije al principio— es: conocimiento de la estática y las tres metas aquellas del disfrute del material, disfrute de las posibilidades del equilibrio, la estabilidad y disfrute de las posibilidades de equipo y método de construcción. Esto enmarcado por la sencillez y el entusiasmo.

Saber que la estructura no es lo último de la arquitectura. Es quizás lo básico: la estructura, la estabilidad, el equilibrio.

Profesor Posani. Como se ha hablado mucho de método, inclusive el término ha aparecido con frecuencia en la última intervención del profesor Añez, yo quisiera preguntar ¿si cuando nosotros indicamos y señalamos la importancia del método, no queremos indicar con ello la importancia de cierta ordenación mental, más que el co-

nocimiento específico de ciertas leyes, como lo señalaba el profesor Añez. No sé si esto completa lo que él quería decir o se trata realmente de dos cosas diferentes.

Profesor Añez. Naturalmente que lo complementan, no espero que ustedes partan de la ley de conservación de la energía y construyan un Auditorium como este. ¡No!, indudablemente que no. Ni el método de Cross, ese que aprenden ustedes. Indudablemente que eso complementa.

Profesor Posani. Me parece que las dos preguntas del Bachiller Arnao se quedaron sin respuesta directa. Con relación a la primera (que podría resumirse de la siguiente forma: ¿hay una continuidad histórica en la invención de Nervi o hay un salto brusco?) Yo diría que en ese caso se plantea el mismo problema de siempre, ¿cómo se realizan las invenciones y cómo se realizan los progresos bruscos? Es decir, ¿hasta qué punto hay una continuidad y cuándo una ruptura? Esto envolvería una discusión mucho más general acerca de ese aspecto.

Con relación a la segunda pregunta: ¿si la actitud de Nervi es autárquica?, me parece que lo que quiere decir Arnao con ello, es si Nervi, al hacer estructuras, al diseñarlas, piensa en algo más, su objetivo va más allá de la simple solución estructural, y en este caso mi respuesta sería, que como Nervi cree fundamentalmente en que una solución correcta, está determinada por el planteamiento correcto de la función y, por lo tanto, realmente la forma es el resultado de la función. Yo creo que en este caso la actitud de Nervi es realmente autárquica. Hay una intervención de Nervi en el penúltimo congreso de la UIA, en la que Nervi insiste en esta especie de valor absoluto de la función como generador de forma. En este sentido creo que lo importante de Nervi no radica tanto en la búsqueda de una forma mediante la estructura, sino precisamente en la búsqueda de la función, el perfeccionamiento de la función misma. Ahora, que nosotros encontremos residuos de formas clásicas en las formas, en las estructuras de Nervi ello es consecuencia a mi manera de ver, de su propia estructura y formación personal.

HABITEMOS LOS TEMPLOS

Profesor Carlos Celis Cepero

De izquierda a derecha: Arquitectos Fernando Martínez Sanabria, Herbert Ritter, Carlos Celis Cepero, M. Silva Chereau y LE CORBUSIER. Con motivo del nombramiento de Miembro de la Sociedad Colombiana de Arquitectos conferido a Le Corbusier en 1948.

Charla pronunciada por el profesor Arq. Carlos Celis Cepero en el taller Borges, de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la U. C. de Venezuela.

CONTENIDO

- 1º **Hacia Los Templos...**
- 2º **El Hombre, la Cultura y El Templo**
- 3º **Los Templos están vacíos...**
- 4º **El Hombre y su templo**

1. Hacia los templos...

La invitación del arquitecto Bernardo Borges me ha puesto en evidente trance de meditación; tenemos pocas oportunidades en el mundo de hoy para meditar, inclusive para pensar. Parece que el imperio de la máquina ha logrado invadir también el territorio del espíritu y la idea, amenazándonos con la oscuridad absoluta en la mente; de ahí que este impulso inicial lo tengamos en cuenta, y sea la base para que en esta comunicación de inquietudes sobre el tema de la iglesia y los templos, la Capilla y la Catedral, recorramos con ojo escrutador toda la gama de imponderables que nos regala el pensamiento, cuando con la medida del tiempo y el espacio, meditamos, observamos, analizamos, valoramos, y sobre todo pensamos, haciendo en esta forma el prólogo al acto inmortal del hombre en su símbolo de Pensar y Existir.

No es una charla para dar pautas o medidas, explicar funciones o ubicaciones, ni tampoco para aclarar dimensiones y materiales, es una conversación que debemos tener para postular un **sistema arquitectónico que nos haga habitar los templos en sus espacios extra-sensoriales**, cuya existencia es matemática, y ocupar los lugares de Dios con la mirada aguda que da el recogimiento, en todo el ambiente donde se encuentra en esencia, en todas partes, incluso en la misma orquestación del

paisaje que lo limita en lo externo, con la materia aire que lo modela durante las jornadas del sol y la luna —jornada diurna y jornada nocturna—, sobre el inmenso cielo azul, al lado de toda la Geografía vegetal del Universo.

En realidad lo que vamos a hacer es prolongar el hecho meditativo, vincular el concepto abstracto de templo, al concepto concreto de catedral o iglesia, orientar con un sentido místico —religioso la investigación y ordenamiento posterior de las ideas que Uds. tengan sobre el templo, y discutir sobre los hechos de moral y trabajo, de espacio infinito y tridimensional y de vivencia espacial, la labor de los pueblos en las vertientes, donde la cultura se aferra a los ríos, y éstos conducen a los hombres al plano sensorial y espiritual de

los recintos arquitectónicos —donde los templos han tenido su muro, su luz y por consiguiente, sus sombras—, y además su mundo solitario y sin escalas de los espacios que emergen, se integran y se desintegran, en una labor milenaria donde el devenir del viejo Heráclito de Efeso es la constante, y el Tiempo, la escala de medida de sus signos y símbolos, vinculando con devoción a la naturaleza circundante, espectadora pura de los hechos de Dios y de los Hombres, al esfuerzo superior de lograr, una nueva Economía de las necesidades espirituales del Hombre ligado a su propia esperanza.

2. El hombre, la cultura y el templo

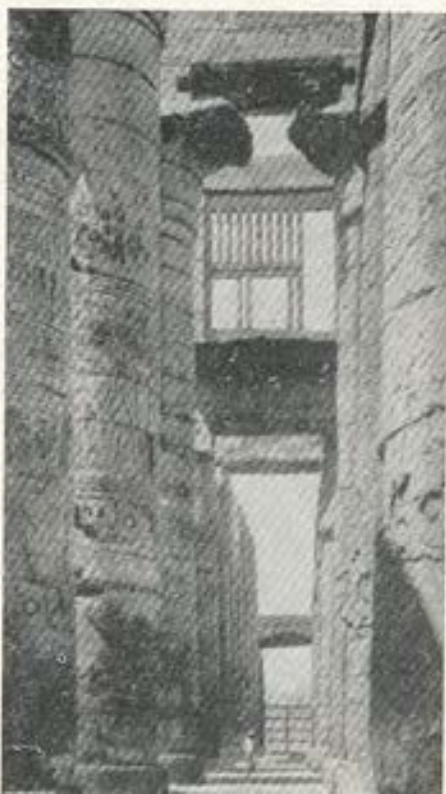
La Historia no es una compilación de hechos sino una visión interior de un proceso vivo que va transcurriendo.

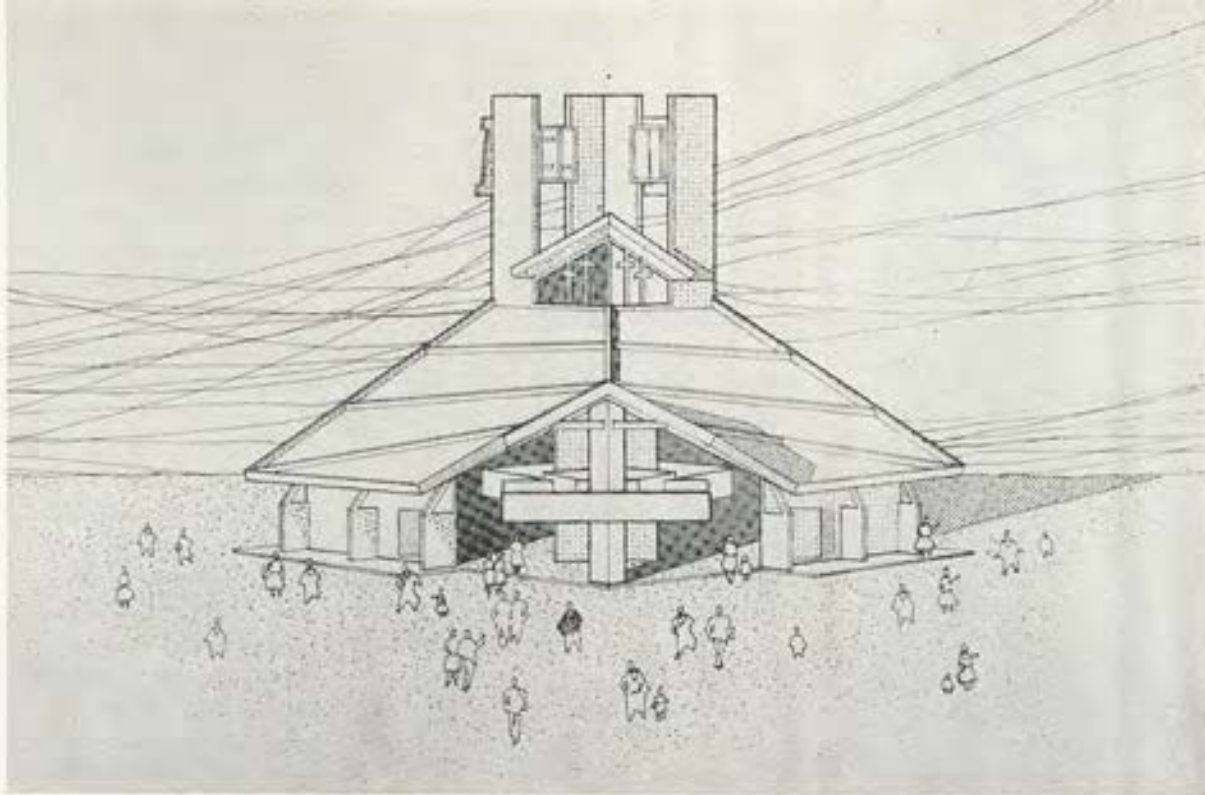
S. Giedion.

“Desde tiempos inmemoriales se ha hecho aparente en el hombre, un deseo innato de su estructura sociológica en el plano material: realizar las creaciones de su espíritu. De este hecho que pudiéramos llamar primario en la organización mental del ser humano, se desprende su capacidad constructora ligada íntimamente a la sensibilidad de su ingenio, y a la necesidad fundamental de solucionar los problemas de su propio ambiente, bajo el imperio categórico de subsistir”.

Desde la Historia como relato de la vida del hombre, hasta la Historia como compilación de sus realizaciones, se forma y se cristaliza todo un complejo de

Templo de Ammon en Karnak, 1319-1150 a.C.





Iglesia de Puerto Pírita. Arq. Celis Cepero.

definiciones en el aspecto constructivo de postulados, inherentes a la condición humana, a la condición racional del "homo sapiens", y en el aspecto de la cultura a la expresión espiritual de un sentimiento de continuidad.

Estos postulados que diseñan al hombre dentro del marco de la historia, son la simple expresión de la experiencia de la vida en relación con el medio ambiente, y de la misma en conjunción con la de los conglomerados o agrupaciones colectivas que dieron origen a la civilización. Sin embargo, desde el advenimiento del hombre al mundo, como ser racional, y como producto lógico de una evolución que emana de los campos inferiores de la existencia animal, se convierte desde su propio origen, en el organizador superior de un presente y un futuro, planificando y creando simultáneamente la solución a sus propias necesidades, y constituyéndose al mismo tiempo, en el catalizador de los procesos más elevados de la Historia. Las necesidades son de carácter material en el desenvolvimiento de su quehacer diario y de carácter espiritual en el desarrollo de las concepciones producto de su organización mental; las últimas configuran desde ese primer momento, el mundo del pensamiento y de la idea.

Así surge en el hombre primitivo la noción fundamental de adaptar el medio ambiente con su Tiempo y su Espacio, a la condición de Habitar que lo caracteriza, y se inicia con ello el proceso creativo que origina la esencia misma de la Ingeniería y la Arquitectura,

como materialización racional de esa noción y de esa idea.

Toda esta organización racional de la existencia se logra y se produce dentro del devenir de los sucesos históricos que nos reflejan el curso meándrico de la humanidad, y va sacando conclusiones de carácter empírico, que se construyen con el acervo de sus observaciones y experiencias. Estas conclusiones empíricas son el símbolo de una profunda transformación dentro del concepto de hombre, medio ambiente y cultura.

La posición que se define, del organismo viviente en trance de realizar y de crear, es ya una actitud filosófica; es el punto de partida para hablar de cultura y civilización, es el holgado campo donde acuden las civilizaciones con sus productos culturales a enriquecer el panorama primitivo del hombre; es la afloración del concepto de los pueblos a dejar constancia de sus superaciones y de sus obras; es, en una palabra, la irrupción de los instintos, de las pasiones, de los conocimientos y de las formas metafísicas, en el estadio de la problemática universal.

Esta problemática universal es abordada por las organizaciones políticas en función de existencia; los intereses son creados por las necesidades, y las guerras con su dinámica de destrucción y de muerte arrojan al horizonte de los tiempos los saldos positivos y negativos de su propia hecatombe; es la abolición de sistemas y la absorción de experiencias —es la construcción de nuevos moldes para la creación de

nuevas formas de vida, de cultura y de historia.

Los Caldeos, los Fenicios, los Asirios y los Egipcios, establecen la plataforma ideológica de la que surge toda la cultura del mundo moderno.

Las obras realizadas por las primeras civilizaciones causan, desde todo punto de vista, admiración; su carácter utilitario plantea la temática de lo funcional en el orden humano, y el criterio pragmático de la filosofía de la existencia, se hace aparente.

Sin embargo, en este proceso evolutivo de la historia, aparecen los griegos y surge con ellos un nuevo concepto de la vida, una nueva concepción de la estética y una filosofía para el Hombre. Es el momento culminante en la creación de obras de arte auténticas, y en la utilización de la belleza como símbolo anímico que genera el principio de recrear la vida espiritual.

En este orden de ideas y a propósito de la aparición en este estudio de la cuestión griega Javier Farías nos dice a este respecto, lo siguiente:

"Es el templo quien en Grecia representa en el campo de la arquitectura la expresión perfecta del genio nacional".

"La historia de la arquitectura griega, no es otra cosa que el estudio de la evolución del templo griego".

"La ciudad nació y vivía en torno suyo, en él, a él, y para él, y a la sublimación de su belleza".

"Para el templo trabajaron Itinos y Calícrates, para el templo trabajó Fidias; para el templo se crearon los órdenes, y



Portada de la Catedral de Chartres.

por el templo, tanto como por su pensamiento o su poesía, es Grecia inmortal".

"Canon de formas, canon de proporciones y canon de distribución".

"La estructura del templo. La arquitectura griega creó, como ya dijimos, un solo tipo de construcción con el que alcanzó las más altas metas, el templo, que si bien sufrió algunas modificaciones posteriores, fueron tan ligeras que jamás influyeron esencialmente sobre la primitiva planta y alzado, el que, por lo tanto, tratase de un único concepto funcional, con tres diversos órdenes decorativos".

"Pero las máximas creaciones del arte griego, levantadas en el siglo de Pericles y durante su benéfico gobierno, encuéntrase en su amada ciudad, en la inmortal Atenas, cuna del arte y eterna admiración de la humanidad. Templos maravillosos, contruidos de purísimo mármol cuyos bloques de hasta seis metros de largo uníanse a seco por medio de poderosas grapas de hierro, son aún ejemplo del más perfecto arte estereotómico".

"Marco Vitruvio Pollion, en los diez libros de su "Re Aedificatoria", al hablarnos de la educación, los deberes y responsabilidades del arquitecto lo hace en términos perfectamente aplicables hoy día, con tal valor de actualidad como el que posee su célebre fórmula referente a la triple esencia de la archi-

tectura: sólida construcción, utilidad práctica, belleza de forma".

La cuestión de la vivienda no es ya la solución rudimentaria del espacio ocupado con intención de albergue, sino una obra de arte, donde confluyen los criterios de espacio y tiempo dentro de la dinámica de la plástica y la decoración, como elementos fundamentales para regocijar la mente y dar placer al espíritu.

Los romanos absorben toda la cultura griega; la adoptan y la adaptan a su modalidad especial. Vienen a ser los guardianes y transmisores de esa rica herencia ateniense, que de otro modo, no se hubiera proyectado al futuro, ni se hubiera integrado al caudal que en el aspecto del saber, dio origen a la civilización contemporánea.

El espiritualismo se hace presente trayendo consigo al cristianismo; la cultura adquiere una nueva dimensión; el hombre se atribuye a sí mismo la salvación de su vida interior creando para lo porvenir un mundo impalpable de ideas, sobre el cual construye con la experiencia de una artesanía milenaria, las evasiones, las conquistas, las creaciones mitológicas y las que, como consecuencia de estos hechos, se colocan en el proceso de existir.

Es bueno citar aquí, como lo anota Lewis Mumford, que:

"El monopolio de castas sufrió una ruptura seria durante la Edad Media, en parte porque la cristiandad misma en su origen era la religión de los pobres y de los desheredados. No sólo toda criatura humana era un objeto digno de salvación, sino que dentro del monasterio, de la iglesia y de la universidad se reclutaban continuamente novicios y estudiantes de entre todas las clases de la sociedad; y la orden poderosa de los benedictinos, al hacer del trabajo manual una de las obligaciones de la vida disciplinada dio por tierra con

un antiguo prejuicio que se oponía a la participación y al experimento, y consideró a ambos como complementos de la observación y de la contemplación en la actividad creadora. Dentro de las corporaciones de artesanos el mismo proceso se llevó a cabo en dirección inversa. No sólo el jornalero, al prepararse para hacerse idóneo en su tarea, tuvo oportunidad de ver desde un punto de vista crítico las artes y las obras que existían en otros lugares; no sólo se le estimulaba para que se elevase de las operaciones inferiores y mecánicas de su gremio y alcanzase la maestría estética, sino que, asimismo, participaba en la vida estética y religiosa de toda la comunidad".

La invasión de los bárbaros pone en peligro el patrimonio cultural; se salva de la pérdida irremediable ese sistema nacido de mentes superiores, en el refugio de los monasterios y conventos medievales. Allí la paciencia monacal guarda celosamente la tradición helénica y romana, y crea al mismo tiempo una nueva filosofía para el cristianismo, y que sustituye a la de Platón y Aristóteles.

Las ciudades son el germen. La organización política una consecuencia. La planificación una necesidad. Las diferencias sociales una obligación. La compleja organización de la teoría del ser y el existir, un ambiente propicio donde se yergue el hombre con la estructura que posee de ideas, y transforma su propia energía en cosas útiles y bellas, como metas de un mundo espiritual que presiente. Aparece el punto de partida del peregrinaje hacia los templos.

Es el momento cuando se puede observar que ha existido y existe un común denominador en la vida del hombre: la belleza. Un común denominador en la vida de los pueblos: la técnica, y un común denominador en el proceso

Basilica y Templo de Neptuno, Paestum, Italia.



de gestación de las civilizaciones: el ingenio.

Todo esto parece indicar que la vida humana llega a lograrse plenamente sólo cuando el espíritu de cultura está ligado íntimamente al concepto tecnológico. Esto indica, por una parte, que el ser humano tiene como objetivo innato el establecer con sus realizaciones un orden de carácter intelectual y metafísico que lo obligue a realizarse como ente pensante, y por otra, el de que la cultura es un atributo necesario para la vida humana.

No podía ser de otra manera esta síntesis, ya que de ella tenemos un ejemplo inmortal en Leonardo da Vinci.

Con el Renacimiento la cultura comienza a deambular en la calle, sale de su marco conventual y se apodera del espíritu del hombre a través de la riqueza de sus obras. La ciudad en sus calles se transforma en museos, y el aire libre alelado, contempla las esculturas del pasado y del presente a la vera del tiempo.

La imprenta hace posible la diseminación de los conocimientos y las ideas; acelera con su revolución tremenda el proceso de enriquecimiento cultural, y aglutina en su símbolo, todo el complejo natural y humano del mundo de la idea, con la violencia prodigiosa de su genio.

Ese proceso cultural que emerge sobre la mecanización de la escritura, penetra los confines del universo, halla nuevas culturas, se integra a las mismas, y enriquece su patrimonio en los distintos órdenes del pensamiento humano.

Desde los jeroglíficos, una expresión literaria y artística al mismo tiempo, hasta la escritura organizada, se pinta y se plasma por el hombre, la cultura. Sin embargo, ésta parece ser patrimonio de una minoría casi sacerdotal, que oficia en el aislamiento de lo rudimentario; no se puede considerar la cultura como un acopio de conocimientos que puedan enseñarse a los pueblos; la cultura es una actitud, un estado del alma, una manera de ver las cosas, una forma para las relaciones entre los hombres y los pueblos. Al producirse la revolución originada por el impacto de la imprenta, el hombre empieza a hablar con el pasado y con el presente; la vida de los seres pierde su mutismo, y las sociedades organizadas empiezan a temer por sus propios errores. Se ha construido un nuevo utensilio y con él



Catedral de Pano, Perú.

empiezan a esculpirse las teorías de un nuevo tiempo: es como si la vida humana retornara a una infancia dirigida y empezara a llorar sus propias angustias.

El hombre ha abandonado al hombre como elemento solitario de juicio e irrumpe en las conciencias de sus semejantes con sus concepciones de tipo moral, espiritual y material. La poesía y la literatura regalan su germen a los cuatro vientos. La pintura y la escultura inician el proceso nómada, reflejo sensorial de los primeros tiempos, y la música, que ha hecho vibrar las fibras más sensibles de las gentes en sus propias regiones, empieza a interpretarse ante nuevas sensibilidades y ante nuevas formas humanas de captar la belleza.

Cuando Jakob Burkhardt, gran descubridor del Renacimiento, en el siglo XIX indicó que la forma de estudiar un determinado período histórico, tenía que ser tomando en cuenta no solamente la pintura, la escultura y la arquitectura, sino también las instituciones sociales y de ambiente de trabajo, estaba planteando una nueva temática para investigar la cuestión de la cultura en rela-

ción al hombre, y haciendo una especie de corolario al impacto de la revolución industrial. En este aspecto dice Giedion, que "la revolución industrial, el brusco aumento de la producción llevado a cabo durante el siglo XVIII por la introducción del trabajo organizado y mecánico, cambió completamente el aspecto del mundo mucho más que la revolución social en Francia. Sus efectos sobre el pensar y el sentir fueron tan profundos, que aún hoy día no podemos valorar a cuál profundidad de la íntima naturaleza del hombre llegó a penetrar, y cuáles graves cambios en ella le reportaron". Más adelante afirma con una certeza meridiana, que "la destrucción de la paz interior y la seguridad, en el hombre, continúa siendo la consecuencia más visible de la revolución industrial".

Si estos conceptos los sustrae Giedion del análisis hecho sobre los países creadores del proceso industrial, cuáles serían lo que nosotros, de un análisis objetivo de nuestros pueblos subdesarrollados, podríamos sacar en conclusión?

Indiscutiblemente los mismos tendrían y tienen que ser tristes y desoladores;

porque si en aquéllos la revolución industrial se apoderó del hombre y su mundo, en los nuestros sin aún llevarla a cabo, pero siendo los usufructuarios de sus productos, y los potencialmente gestores de un proceso nuevo de su desarrollo, se apoderará no sólo del concepto romántico de la existencia que aún poseemos, sino de toda la vitalidad que en un momento dado nos puede lle-

épocas que se deben suceder en su proceso evolutivo.

Cuando por un método de síntesis, todo el devenir sufrido por la humanidad lleva a la conclusión de la interrelación que existe entre la ciencia, el arte y la técnica, es obvio pensar que la cultura contemporánea estructurada sobre los adelantos de los pueblos, dará a la luz de las conciencias un nuevo derrotero, desde el cual se inicie la conquista de nuevos universos, y la transformación del ambiente intelectual y del medio científico.

Esta clase de conquista que se enumera como postulado vital, ha sido emprendida a través de la historia por los primeros motores cerebrales de la civilización, desde el motor inmóvil, principio de principios, de que nos hablara Tomás de Aquino, hasta los que funcionan y trabajan en los técnicos y artistas, en los filósofos y literatos, que subyugando los valores de la técnica, del arte y de la ciencia hasta nuestros tiempos, han creado nuestro patrimonio cultural.

Nota: Este capítulo ha sido tomado en su mayor parte del ensayo "La Cultura", del autor en colaboración con el ingeniero Federico G. Cortés.

3. Los templos están vacíos...

Asistimos a la génesis de una vida inferior que llevará a las masas hacia el olvido de su propia existencia, de su propia capacidad creadora, y de su vida espiritual.

La pérdida de la escala mental en el hombre es una consecuencia de su ignorancia sobre los valores positivos de la ciencia y de la técnica.

La humanidad con su experiencia y su historia se entrega a los dogmas de la ciencia y construye alrededor de sus premisas un aislamiento que le niega el acceso al estadio superior de la época que vive.

Es la impotencia nacida de su precaria condición cultural.

La cuestión espiritual pierde la vigencia de su dinámica, y desarrolla valores negativos que se integran al caos; el concepto de existencia como tal, se desintegra como la propia estructura del átomo.

Hace explosión en el horizonte del cosmos el dilema del mundo filosófico de lo espiritual, y el mundo filosófico de lo científico.

Aparecen como corolario de este suceso dos refugios inconmensurables. Se

inicia la fuga del hombre dentro de su mundo psíquico y la idea del terror y del miedo aparece como una constante.

La inhibición del ser humano se estructura dando origen a una pseudovida contemplativa. Los conocimientos no alcanzan a colocar al ente racional a la escala del tiempo.

La inferioridad intelectual, producto del desconocimiento de la cosa integral que es la cultura, le resta vitalidad al sentido creador y constructivo que ha animado al hombre a través de su historia.

La revalorización del hombre como individuo es una realidad aparente; la ubicación humana en el campo de las ideas se pluraliza, y hace que para el estudio de ese ser pensante, se utilice a los pueblos como definición regional.

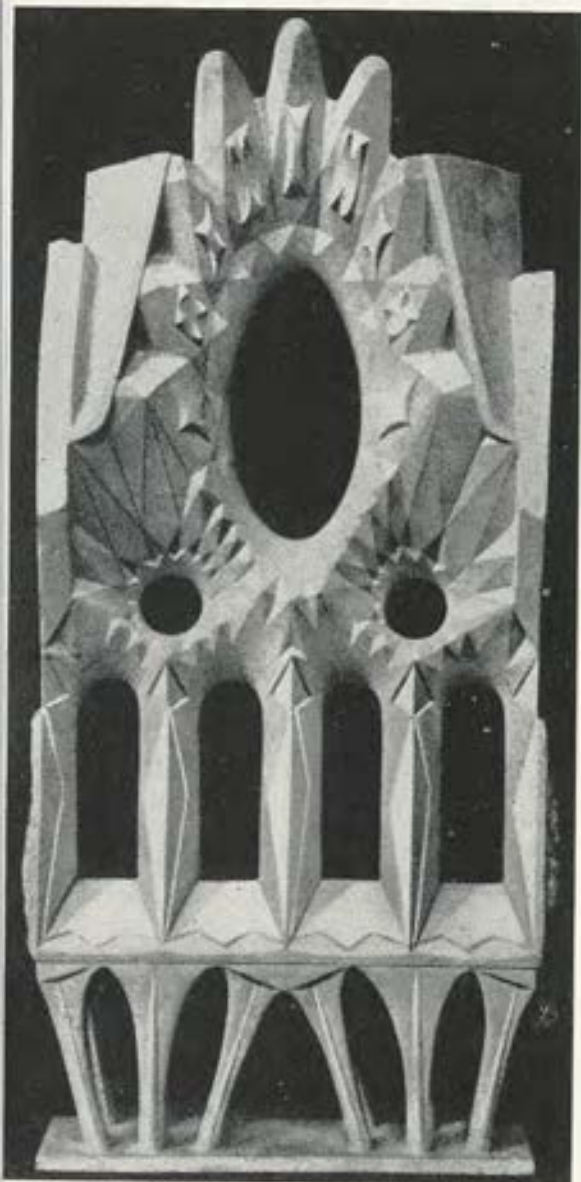
Hombre europeo - hombre asiático - hombre africano - hombre australiano - hombre americano.

Todos en su conjunto, como entelequias representativas de culturas ligadas a la función geográfica.

La concepción de la vida como existencia separa al hombre en dos culturas, la occidental y la oriental. Es el fruto de una tarea milenaria para encontrar la verdad.

La forma humana se presenta bajo innumerables aspectos, y la escala animal que clasifica sus valores se engendra sin orden ni concierto.

A este respecto es bueno echar un vistazo a lo que Karl Lowith escribe en su ensayo "La Fatalidad del Progreso". "Si se lanza una mirada de conjunto sobre las leyendas de Prometeo, se nos muestra algo muy instructivo: el hombre recibe los dones de Prometeo —y éstos son sencillamente todos los dones, los dones que separan al hombre de los animales y de los dioses— junto con sus peligros. En Grecia no hubo nunca una desnuda exaltación del poder técnico. Ciertamente, Prometeo libera a los hombres con el don que ha robado a los dioses, pero no los redime; por el contrario, él mismo es encadenado y castigado por Zeus. Y nosotros mismos, que nos hallamos al comienzo de la época atómica, estamos, a la vez, liberados y encadenados por nuestro poder. El optimismo del progreso de los siglos XVII y XIX no había previsto que la liberación puede encadenar. Y si Comte, hace cien años, creía poder predecir que el progreso de la ciencia y



Templo de la Sagrada Familia. Maqueta del remate de las torres. Gaudí.

var a adquirir plenamente, una alegría de vivir.

Sin embargo, esto lleva a la conclusión de que el proceso cultural de los pueblos condujo a los mismos a su desarrollo técnico e industrial y que a su vez éste le ha originado a la humanidad un trauma de tal naturaleza, que sus mismas consecuencias han hecho que la cultura en sus distintas manifestaciones, le vislumbre etapas, coadyuve a su transformación y establezca con sus planteamientos de tipo filosófico, nuevas

de la industria harían imposibles, en el futuro, las guerras destructivas, nosotros, en cambio, de optimistas del progreso nos hemos convertido en fatalistas del progreso. El mismo, el progreso, progresa incesantemente, ya no lo podemos detener y devolver, hecho este que arroja una extraña luz sobre la tesis de Hegel de que la Historia es un progreso de la libertad que progresa".

La edad atómica contempla toda la gama de la evolución humana en el propio recinto de su desarrollo.

A la orilla de la civilización y de la ciencia, repta desde un mundo agónico e ignorante, hasta un mundo palpitante de creación y conocimientos.

Los sondeos hacia el espacio sideral, urdidos en la puerta de un sub-desarrollo que observa la civilización contemporánea en sus distintas manifestaciones crean de manera brutal el divorcio entre el hombre y el hombre.

Danza de baratijas y abalorios.

Una comunidad latinoamericana usufructúa la civilización que no posee, que no ha vivido y que no comprende en su alcance inmediato.

Es el lugar de la materia prima y el mercado de la cuestión elaborada.

Su vinculación al proceso de la ciencia y la técnica es sentimental.

El mundo cultural rudimentario, ha sido, en su órbita permanentemente invadido y asediado por culturas extrañas. El trópico concentra su monotonía sobre la vida humana.

Las regiones abruptas de su entraña son eslabones de la cadena que lo ata a un subdesarrollo incomprensible, y un clima que edita las diferencias mentales de los hombres, lo agobia.

Las estructuras políticas como gobierno, no han logrado satisfacer las necesidades de los pueblos, y los mismos, con su bagoje de ignorancia, sedimentan su entidad creadora en sitios inferiores a sus metas verdaderas.

El índice de su posición inferior se halla en las fallas de su proceso educativo.

Este, en algunos ejemplos se efectúa, y en otros ni siquiera se inicia.

La época contemporánea del mundo intelectual, borraré de la faz de la tierra, el problema crucial del analfabetismo.

Nos encontramos en la encrucijada del ser o no ser.

La capacitación actual del elemento humano como factor creador, no llena

las necesidades de la era presente. Está basada en la enseñanza de algo, que capacita a alguien, para cumplir una función determinada.

No hay una concepción de carácter integral en la misma, que lleve al habitante de estas tierras a comprender su presente y su futuro.

La interrelación de los conocimientos en las distintas ramas de la cultura no es un hecho.

El concepto de educación y de enseñanza se halla equivocado, y el espíritu de estudio ha desaparecido del mapa mental de las ideas.

Hay que habitar de nuevo los templos, bajo el ojo avizor del tiempo, con la certeza de la existencia de una cultura en su vientre y un nuevo orden en su espíritu; con la impresión y la expresión de encontrar o hallar en su seno una conciencia y, por consiguiente y en síntesis, una Ciencia. En última instancia, encontrar una intuición concreta, y, en consecuencia, una razón del Ser, Pensar y Existir humanos, de la deidad en su existencia divina, y de la presencia de Dios Supremo Hacedor - Primer Arquitecto del Universo - Principio y fin.

4. El hombre y su templo

Cuando eran blancas las Catedrales, el Universo entero estaba soliviantado por una inmensa fe en la acción, el porvenir y la Creación Armoniosa de una civilización.

Le Corbusier.

Es necesario habitar los templos... ordenamiento que se gesta a la orilla de la materia y el espíritu, imperativo categórico de siempre, hilvanado al lado de la iglesia, en el centro de la propia Catedral, en el curso de una edad sin tiempo, sobre los innúmeros años del Pensar.

Imperativo que adquiere en esta charla su verdadera dimensión de inquietud filosófica cuando ante Uds. amigos míos, estudiantes de Arquitectura, compañeros en el diario trajín de la observación y la investigación de la forma y su psicología, de la función y su filosofía y de la dinámica y su espacio-tiempo, organizó con cierta vehemencia conceptual algunos preceptos, puntos de vista y hasta proposiciones y ejercicios para abordar los espacios arquitectónicos del Templo, de nuestro Templo de ayer y de hoy en su continua vivencia espacial, del Templo del Hombre, del

Templo de los Hombres y los Dioses. Lugar donde el misterio estructura la fe, y los seres humanos con un ansia inmortal, construyen su vida ulterior, proyectan su vida espiritual a la escala del cosmos, y entierran casi en acto híbrico, las aptetencias humanas en el campo absoluto y relativo de la materia cambiante. Gesto feroz de su animalidad y su impotencia. Gesto de Hombre en el Recinto de los templos, a espaldas de los ríos y los árboles, de la tierra y el cielo —a espaldas de la vida brutal de la materia, que a diario lo extor-



Interior de la Iglesia del Convento de La Tourette. Le Corbusier.

siona en la región crucial donde nace el deseo, y lo hace vibrar rítmicamente en su especie. A espaldas del Hombre Teorético, del Hombre Económico, del Hombre Estético. A espaldas de la integración de forma y contenido —sobre la propia personalidad ética— espiritual del Habitante.

Es necesario regresar al templo, regresar con alegría y aflicción; regresar como se va a la fuente, con optimismo, con un nuevo sentido de percepción y un nuevo instinto de participación; con la conciencia de realizar un hecho social, de interpretar las divinas leyes del mundo físico con su saber teórico-científico. Regresar al lugar don-

de el mito y la vida han engendrado la metafísica del Hombre.

El templo, el Hombre, la Civilización, la Cultura y en última instancia el espíritu.

Luego el Templo, el Templo que sigue siendo en el saber humano el lugar donde el ambiente se armoniza con el Espacio-Tiempo, o es su resultado, para ordenar sutilmente y con dignidad de sistema y disciplina, la convivencia material y espiritual de los Hombres; es al mismo tiempo el conjunto homogéneo y dinámico de espacios arquitectónicos donde se forja aquella actividad humana que está plasmada en la fe y en la Gracia, y

latino a la cristalina y recia sublimación espiritual.

Cuando Goethe decía en su estudio "Sobre la Arquitectura Gótica" que la Catedral de Estrasburgo era un producto del Hombre Alemán, estaba urdiendo en la penumbra de los siglos ese reticulado de conceptos que gradúan los actos táctiles, ópticos y de ritmo sobre el espacio finito, limitado y armónico —estructurando el concepto sabio de que los templos son creaciones del Hombre, del Hombre y su tiempo, del Hombre y su Región, del Hombre y su filosofía, del Hombre y su Espíritu, con la medida y la escala de la Historia y la compenetración del Espíritu de su propia época.

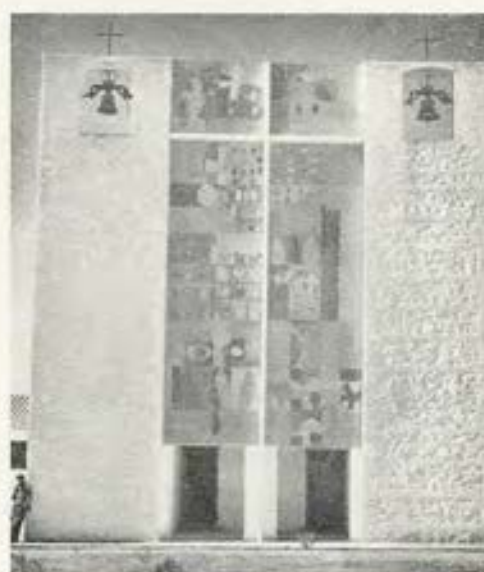
ria-espíritu está ausente— donde la problemática contemporánea se ha olvidado y donde el Hombre no aparece sino como un detentador de principios y cultura, como un ente mezquino sujeto al cambio brusco del sentir masivo del Hombre.

No hay templos, no hay iglesias —las catedrales han clausurado sus párpados.

Los hombres como corolario, se envanecen con el desarrollo de su instinto, no el creador, sino el animal, el que vegeta y gruñe en el atardecer de los siglos —en el final de los tiempos— con la escena desoladora de su osatura anémica —donde lo estéril es todo— hasta los vientres.



Iglesia al aire libre, Ntambo, Congo.
Arquitectos Baumgartner y Bachtold.



Iglesia en Villalba de Calatrava, España, 1959.
Arq. Fernández del Amo.

consustanciada con el binomio de materia y forma.

Es, en una palabra, el sitio donde se llega en acto voluntario, impelido por la razón, bajo el imperio involucrado al hecho, de exigencias cuantitativas y cualitativas de la vida espiritual, donde los Derechos y Deberes del Hombre como Ser Mortal como Ser Social como entidad compuesta de materia y espíritu, están ligados íntimamente a su Destino Sobrenatural; donde los intereses espirituales y eternos, los intereses materiales y temporales, dan dividendos de reposo físico y moral, bajo el acto de una función individual y social, poniendo de manifiesto en forma simultánea, lo Eterno y lo Absoluto, dándole a ese Universo que constituye su Todo, un Carácter Cósmico que hace pensar de nuevo y como determinante ideológica en una concepción estética del Universo, en un acercamiento pau-

Todo esto como en un jardín con limones florecidos, sometido a la temática serena de una constante vivencia espacial, una verdadera noción de Espacio-Tiempo una visión real de Ritmo una conciencia de Vibración y una necesidad anímica de Dinamismo; por otra parte en su aspecto mecánico y consciente, de disciplina y orientación a las pautas que da el elemento subjetivo con su creación, el elemento objetivo con su espacio, y éste en el grado de espacio orgánico, con sus exigencias materiales y espirituales-psicológicas.

"El alma occidental ha creado y establecido una cultura cuyo símbolo es el espacio infinito tridimensional"; el Hombre Americano ha empezado a construir sus templos, sus iglesias, sus catedrales, sin distinguir el tiempo, al amparo de la ley tradicional, sumergido dentro de un teorema de continuidad y apatía —donde la vitalidad del hombre Mate-

Es el teatro que refleja en forma sensorial el politeísmo de hojalata, lugar inconmensurable donde se rinde el culto al dios televisión, al dios reloj y no tiempo, al dios teléfono, al dios nevera, al dios pornografía, a esos desechos de dioses que nunca habitaron el Olimpo.

Pero al fin y al cabo, el Hombre Americano que empieza a construir sus templos, los puede crear para el Dios de los Hombres, motor inmóvil - Principio y Fin; crearlos con la sensibilidad necesaria para que sean habitados por nosotros, por los hijos de los hombres, por todo el mundo espiritual y científico que estamos gestando a la orilla del tiempo.

Los invito con emoción de Hombre y de Arquitecto, a que habitemos los Templos, nuestros templos —los templos de los Hombres— los que dan testimonio de lo que somos y por qué existimos.

Siempre un genio es puente entre dos épocas: porque resume todas las experiencias del pasado y las proyecta hacia el futuro con una nueva visión.

En Italia se dice que Miguel Angel es el primero de los barrocos. Pero no con irreverencia. Este estilo, rompiendo la rigidez renacentista ha dado al urbanismo de Roma sus más grandes episodios: la Plaza de San Pedro, La Plaza Navona y la célebre escalinata de "Trinita dei Monti". En la escultura ha producido las Fuentes de Trevi y del Tritone; en pintura nos ha dado el Caravaggio: el otro Miguel Angel, el anticipador del moderno.

Miguel Angel es el primer barroco porque está en la cumbre de la extraordinaria parábola del Renacimiento: después del comienzo, el descenso fatal de todas las grandes épocas humanas. Así como, después de Fidias y de Praxíteles, de la época de oro griega, tuvimos el período alexandrino: las formas pierden su pureza, los grandes cánones se vuelven formalismo.

César fue, sin duda, la más grande personalidad del mundo romano. Fundando el Imperio, tenía en sí las semillas de la decadencia. El también estuvo en la cumbre.

Si se mira al arte de Miguel Angel parece caracterizarse por un exceso de forma. Un paso más allá este formalismo caería en el vacío, sería decadente. Pero en él es potencia, es estilo, es la expresión de un extraordinario mundo interior.

El es la síntesis del Renacimiento.

Llegados a este punto, para definir a Miguel Angel, tenemos que preguntarnos ¿qué es el Renacimiento? ¿Es una época ya pasada? ¿Es un modo de vida acabado? ¿Es un estilo superado? ¿Es una expresión del pensamiento, de la religión, de la ciencia que ya no atañe a nosotros?

Es muy difícil contestar. Este gran período de la civilización humana tiene hoy detractores y admiradores entusiastas. Pero para entenderlo hay que hacer una interpretación crítica de su historia.

En su expansiva civilización, Roma no logró sujetar al mundo alemán. Se ha dicho acertadamente que, de haberlo logrado, la historia humana hubiera cambiado su curso. Al contrario, los alemanes, con su fuerza bárbara, la invadieron después de su caída y la substituyeron con su nuevo imperio feudal que arrasó el espléndido y corrompido

MIGUEL ANGEL ARQUITECTO

mundo clásico y pagano, cuyos vestigios sólo fueron guardados debajo de la tierra que los cubrió con los detritos de las nuevas épocas o en los monasterios y templos cristianos.

Se sembró así en la civilización occidental un dualismo que ha permanecido hasta nuestros días y que podemos notar en todos sus aspectos.

En arquitectura, el Norte ha producido el gótico más abstracto y vertical; el Sur el clásico más humano, más adherente a la tierra y con desarrollo horizontal.

El romanticismo y la música sinfónica son expresiones más cercanas del espíritu nórdico. En la técnica los pueblos del Norte (alemanes y anglo-sajones) son más metódicos, en la política más democráticos. Hasta en la religión los latinos y los germanos se han diferenciado dividiéndose el mundo cristiano entre católicos y protestantes. Esta dualidad explica el Renacimiento que hunde sus raíces en las libertades comunales en Italia, es decir, en la caída del feudalismo germano. Se puede decir que con la célebre Batalla de Legnano en la cual los municipios itálicos coaligados derrotaron al Emperador alemán, Federico Barbarroja, comenzó el Renacimiento determinado por dos factores principales: la prosperidad de Florencia de Siena, de las Repúblicas Veneta, Genovesa, Pisana, de Amalfi y el deseo, por reacción al mundo alemán antes dominador y ahora derrotado, de regresar a las fuentes clásicas en la cultura.

El Renacimiento echó sus primeras semillas sobre todo en Toscana con Dante, Padre de la Poesía, y se puede decir del idioma y de la Patria, con Giotto fundador de la pintura, con Boccaccio hacedor de la prosa, con Simone Martini, con Beato Angélico, quienes fueron los precursores de la gran época que va desde el 1400 al 1500.

ENTRE EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO •

• Doménico Filippone

Desgraciadamente, los Municipios libres no duraron mucho y fueron substituidos por Señorías y Repúblicas oligárquicas, todas más o menos bajo la influencia tanto de las grandes potencias extranjeras como del Estado Pontificio, quienes luchaban aliándose con el uno o con el otro de los pequeños Estados-ciudad. Pero quedó tanto en éstos como en los Papas que eran escogidos entre las varias familias nobles italianas, el amor renovado por la cultura clásica que se iba redescubriendo en aquella época.

El contacto con las maravillas de la cultura, tanto griega como latina, despertó un nuevo amor al arte clásico y una gran curiosidad científica que desembocó en las teorías copernicanas sobre la formación del mundo.

Al misticismo imperante en la época feudal y que era también una defensa, un recogimiento interior, para defenderse de la inseguridad medieval, siguió una época de razonamiento y hasta de escepticismo.

Al escolasticismo se substituyó el humanismo.

Copérnico tumbó el sistema tolemaico, sobre el cual se fundaba mucha parte del pensamiento teológico, y los grandes navegantes, desde Colón, probarían sus teorías.

Hasta en el Vaticano penetró el renovado amor por la cultura y las artes. Los Papas, oponiéndose siempre más débilmente al derrumbe de las antiguas ideas teológicas y astronómicas, favorecieron las artes que encontraron en la Iglesia su expresión más cabal.

En este volcán de ideas, de ciencia y de pasiones artísticas, vivieron Miguel Angel y Leonardo, que de él fueron la síntesis y la expresión más eminente, las figuras más gigantescas.

Desde el vivero de genios que florecieron en aquella época extraordinaria con una de esas explosiones que

acontecen de vez en cuando en la civilización humana, como la explosión de las estrellas, emergieron las personalidades de esos artistas, destacándose por altura y también por profundas diferencias.

Leonardo fue un genio misterioso e inquietante que alcanzó la cumbre en todas sus actividades y, sin embargo, nunca reveló enteramente a sí mismo. Él crea al mismo tiempo obras de altísima religiosidad como *La Última Cena* y máquinas de guerra perfectísimas. Fue precursor del avión y del submarino, cuyo dibujo lleva en el célebre Código del Atlántico esta nota profética: "Este tipo de barco es peligroso porque seguramente los hombres lo usarán para destruirse los unos a los otros". Sin embargo, ese pesimismo no le exime de estudiarlo y presentarlo. La célebre *Gioconda* despierta todavía un enorme interés, no sólo por su perfección sino también porque no se sabe qué es lo que se oculta detrás de su enigmática sonrisa. ¡Y esto atrae a la atormentada alma moderna! Él parecía como una divinidad misteriosa polivalente en el bien y en el mal.

Al contrario, Miguel Ángel es sobre todo artista y poeta. Lo es con toda su evidencia, con pasión furiosa. Él no se pone "au dessus de la mêlée", él vive con tremendo tormento los senti-

mientos y los hechos que expresa en sus pinturas.

La diferencia fundamental entre Leonardo y Miguel Ángel es que el primero creía en Dios con la racionalidad serena de un científico y el segundo con el misticismo de un santo y la pasionalidad de un poeta.

Como artista, Miguel Ángel fue la personalidad más completa que tuvo el Renacimiento y por esto a él, a pesar de que se declaraba sobre todo escultor, tocó de poner mano como arquitecto a los dos focos de la vida urbanística de la urbe inmortal: el centro civil, del cual es expresión el Capitolio y el centro religioso representado por la Iglesia de San Pedro.

En estas obras como en las otras realizadas en Roma y Florencia, Miguel Ángel da los cánones definitivos de la arquitectura del Renacimiento que el arquitecto norteamericano Wright ha intentado criticar como "académica" y banalmente "simétrica".

Es casi fatal que Wright, anglosajón y calvinista, por lo tanto representante de la otra corriente en la cual se divide el mundo occidental, no pudiera comprender un artista y un movimiento florecidos en el clima católico del Mediterráneo. Wright exalta el gótico, el medieval y es, en fin, un romántico. Él está demasiado distante de

Miguel Ángel, heredero del clasicismo sobre el cual ha cimentado el ideal religioso. ¿Cómo se puede concebir una idea asimétrica proyectando el máximo templo de la Cristiandad que expresa y configura la idea de Dios, del Ente Supremo y perfecto que crea y mueve el universo?

Aparte de que hay muchas obras del Renacimiento que no son de una banal simetría —como el mismo conjunto capitolino— es un error considerarlo como una académica y fría imitación de las formas clásicas. Así como los romanos, partiendo de las formas griegas las han superado con los circos y las termas que tienen una estructura poderosamente basada sobre el arco y la bóveda que los griegos no usaron nunca, así los renacentistas han construido sus basílicas, palacios y espacios urbanísticos con formas clásicas pero con un espíritu y una modalidad completamente nuevos.

¿Cómo se puede declarar frío y simétrico un milagro como la Plaza de San Marcos en Venecia, con la cual Wright se midió en ocasión de un proyecto sobre el Canal Grande con un rotundo fracaso!

Es para mí un error juzgar el Renacimiento basándome sobre simetría o academismo, tal o tal otro monumento, tal o tal otro artista o científico.

El Renacimiento, tomado en su conjunto, es una época empezada no en el 1400 sino en el 1200 y que ha dado a Copérnico y a Colón, Maquiavelo y Leonardo, Miguel Ángel y Lorenzo el Magnífico.

Al Renacimiento ha seguido el Barroco, pero ha continuado la inquietud científica que él ha despertado y que nos ha llevado al inmenso progreso de la técnica que hoy estamos disfrutando.

Nosotros somos hijos de esta época de gigantes, de esa inquietud que ha removido las antiguas estructuras de la sociedad y del pensamiento.

En la Capilla Sixtina, en sus arquitecturas, en sus esculturas inquietantes, Miguel Ángel ha resumido esta concepción del mundo. Con su intuición de artista o integridad de hombre, ha hecho la síntesis de una civilización y nos ha indicado las metas a seguir preocupándonos sobre todo de sus aspectos morales y religiosos que son los más importantes y ha indicado a la equivocada humanidad su verdadero camino.



Puerta Pia.
Miguel Ángel.
Roma.



MI MI EXPERIENCIA EN BRASILIA

● Oscar Niemeyer

Brasilia representa para todos los que colaboramos en ella, una experiencia tan llena de luchas y de enseñanzas, que nunca podrá ser olvidada. Eso lo comprendí desde los primeros contactos con el problema, desde los primeros estudios realizados, convencido de que se trataba de una tarea gigantesca y necesaria, de una obra fundamental para nuestro país. Después, la gran experiencia fue, sin duda, permanecer en Brasilia y participar, como millares de brasileños, en esa larga aventura, de la cual —como todos ellos— guardo una gran nostalgia. No se trataba sólo de una gran oportunidad profesional, sino de un movimiento colectivo, de una empresa extraordinaria que suscitaba y exigía devoción y entusiasmo, uniendo a los que participaban en ella en una verdadera cruzada, para superar obstáculos y contratiempos de los más duros e inesperados. Teníamos, ciertamente, una tarea que realizar y deseábamos hacerla en el plazo establecido. Eso, precisamente, creó un espíritu de emulación, una determinación que antes desconocíamos, estableciendo entre jefes y subordinados, operarios e ingenieros, un denominador común que a todos nivelaba, una afinidad natural que borraba las diferencias de clase que existían entre nosotros.

Recuerdo, con admiración, el entusiasmo con que Juscelino Kubitschek animó la obra durante tres años, luchando decididamente contra la oposición más obstinada, promoviendo reuniones, organizando y creando los medios para realizar la obra soñada, batallando sin desfallecimiento diariamente, contra todos los obstáculos. Entusiasmo que se extendió a todos sus auxiliares, como un ejemplo, como una palabra de or-

den y de fe, haciendo que cada uno se multiplicara en las tareas que se le encomendaban, tarea que seguía atento, con desvelo y comprensión. Ese era el espíritu que prevaleció en Brasilia y que los obreros —procedentes de los lugares más lejanos— asimilaron con un poder de adaptación y de sacrificio admirables, verdaderos y modestos héroes de esa espléndida jornada. A ellos se equipararon los contratistas de Brasilia que, lejos de las fuentes de abastecimiento, supieron con meticulosidad, cumplir las respectivas obligaciones dentro de los plazos —cortos por cierto— que les fueron impuestos, construyendo, por ejemplo, el Palacio de la Alborada en doce meses, tiempo normal exigido para la construcción de una simple residencia; así como el Palacio del Congreso, en el que la estructura atrevida de Joaquín Cardozo no constituyó impedimento ni motivo de atraso en la ejecución de la obra.

Comencé a pensar en Brasilia cierta mañana —en septiembre de 1956— cuando Juscelino Kubitschek, bajó de su automóvil en la Estrada de Gavea, se detuvo frente a mi casa y, llevándome a la ciudad, me expuso el problema. Mi primera reacción correspondió al interés que esa obra representaba, interés profesional y afectivo, pues veía en ella comprometido al viejo amigo a quien me unían otros trabajos, otras dificultades y una antigua y fiel amistad. Desde ese momento comencé a vivir en función de Brasilia.

De los primeros tiempos confieso guardar aún una cierta amargura. Fueron los días dedicados al estudio de las condiciones para escoger el Plan Piloto de Brasilia, mediante concurso, solución que tuvo mi total apoyo, pues yo había, antes, rechazado la invitación

que me hizo Juscelino Kubitschek para elaborar ese proyecto, aceptando, solamente, el encargo de los proyectos de las zonas oficiales. Aunque realizado de una manera honesta, el dictamen del concurso disgustó a algunos de los interesados, provocando un apasionamiento que influyó en muchos. Todavía me viene a la memoria el recuerdo de algunos incidentes y de algunas cosas que me desconcertaron. Por primera vez sentí lo fuerte que es el amor propio profesional y cómo domina a muchos, haciéndoles despreciar amistades y compromisos, en función exclusiva de una ambición ilimitada. Pero comprendí también que los inconformes carecían de una concepción más realista de la vida, que les situase dentro de la fragilidad de las cosas, volviéndoles más sencillos, más humanos y más generosos. No soy de los que sólo ven el lado negativo de los hombres; en todos encontramos una parcela positiva y favorable, y eso me permitió comprenderlos sin resentimiento.

Con la elección del proyecto de Lucio Costa, la situación se esclareció. No se trataba sólo de un proyecto admirable, sino, también, de la obra de un hombre puro y sensitivo, de un gran amigo con el que me podría entender.

Mi preocupación era encontrar —sin limitaciones funcionales— una forma clara y bella de estructura, que definiese y caracterizase los edificios principales —los palacios propiamente dichos— dentro del criterio de sencillez y nobleza, indispensable. Pero me preocupaba, fundamentalmente, que esas construcciones constituyesen algo nuevo y diferente, que se saliera de la rutina en que la arquitectura actual va lamentablemente estancándose, de manera que proporcionase a los futuros visi-

tantes de la Nueva Capital una sensación de sorpresa y emoción, que la engrandeciese y la caracterizase. Recordaba la Plaza de San Marcos, el Palacio Ducal, la Catedral de Chartres, todos esos monumentos que causan una impresión indescriptible por la belleza y audacia con que fueron realizados, sin que contribuyeran para la emoción razones técnicas o funcionales. Es simplemente la belleza plástica la que actúa y domina, como un mensaje permanente de gracia y de poesía.

Con relación a las otras construcciones —a los edificios urbanos— deseaba establecer una disciplina que preservase la unidad de los conjuntos, fijando, para los mismos, normas y principios, con el objetivo de evitar, entre otros inconvenientes, las tendencias formalis-

llegamos a Brasilia una mañana de agosto. Eramos quince. Todos amigos, todos guiados por el mismo idealismo.

Primero nos acometió la depresión del cambio; muchos de nosotros veníamos de una gran capital a aquel inmenso descampado. Después, la nostalgia de la distancia, la separación de la familia y de los amigos, y del ambiente en que vivíamos; y otros muchos problemas, la mayoría, íntimos e irreprimibles. Temíamos siempre recibir la noticia de alguna novedad triste e irreparable. Eso, con el tiempo, forzosamente tenía que suceder. La primera procedió de Brasilia, y la recibí estando de viaje, aún en Belo Horizonte. Fue la muerte de nuestro querido amigo Walter García Lopes —o Eca—, que vino encantado a Brasilia, comenzando lleno

de edificios de apartamentos, escuelas, mercados, residencias, iglesias, etc. Sabíamos las dificultades que encontraríamos, las incomprendiones que nuestro trabajo provocaría, y contra todo luchamos, resueltamente, convencidos de que sólo así produciríamos la colaboración esperada, y mantendríamos el espíritu de unidad indispensable.

Rememoro esos primeros tiempos que pasé en Brasilia y recuerdo las tierras casi vírgenes, transformadas en barrios, inundadas por las lluvias que formaban torrenceras que descendían de las alturas amenazadoramente; y luego, en el período del tiempo seco, la polvareda que volvía todo rojo, metiéndose en los poros, insistente e impalpable. Me veo durante los primeros viajes que hice de Belo Hori-



Desarrollo del Eje Monumental de Brasilia.

tas que vienen desvirtuando la arquitectura brasileña. Con esa intención, organizamos, más tarde, un servicio especial de aprobación de planos, donde, intransigentes, mantuvimos ese criterio, rechazando las soluciones que pudiesen comprometer la arquitectura de la ciudad y establecer precedentes lamentables, por la repetición de formas características de los edificios gubernamentales, u otras que se revelasen exóticas y desproporcionadas.

En junio de 1958, comenzamos a sentir la conveniencia de trasladarnos para Brasilia, con el fin de ejercer una inspección directa sobre las construcciones en marcha, y para dar a los trabajos, incluso a los nuevos proyectos, el ritmo continuo y acelerado que solamente un régimen de tiempo integral podría garantizar. Con ese objetivo

de entusiasmo una vida nueva, que el destino cortó brutalmente. Después fue la muerte de Bernardo Sayao, gran compañero. Y finalmente, una llamada de Río me hizo ir desolado, a abrazar a mi padre por última vez.

No podemos decir que las condiciones que allí encontramos fuesen satisfactorias. No obstante prevaleció, sorprendentemente, un entusiasmo, una determinación y un espíritu deportivo que allanaron todas las dificultades. Sentíamos, por otra parte, que colaborábamos en una obra importante; una ciudad que surgía como una flor en aquella tierra agreste y solitaria. Ese sentimiento nos permitió ayudar a concluir en tres años una empresa extraordinaria por sus proporciones y complejidad, comprendiendo la construcción de carreteras y avenidas, la elevación de pala-

zonte a Brasilia, viajes que calculaba para dos días y que se prolongaban hasta cuatro, yendo por barrancos, por por carreteras que parecían atajos, extraviándonos, durmiendo exhausto en Belo Horizonte, en Pirapora, en Paracatu y muchas veces en el camino. Y me siento satisfecho recordando cómo sabíamos, mis compañeros y yo, transformar esas peripecias en verdaderas aventuras, sacando de los obstáculos que surgían, un nuevo e inesperado encanto, bañándonos en el río mientras, esperábamos la llegada del barquero, o permaneciendo durante la noche en el automóvil, conversando alegremente, a pesar de las dudas que nos saltaban, sin ver pasar ningún otro vehículo, como si estuviésemos en un camino sin salida, perdidos y abandonados en aquella soledad. Hoy, cuando viajo por

la nueva carretera, todos esos incidentales toman un aspecto distinto y mayor relieve; ante la autopista fabulosa que nos invita a correr y que estoy seguro irá a redimir la meseta, proporcionándole, sin demora, el progreso que tanto necesita. Pienso que aún deberían tomarse otras medidas, protegiendo las tierras que la encuadran, con objeto de impedir que los latifundistas se establezcan allí, para tenerlas abandonadas durante muchos años esperando que aumenten de valor, o que el interés de lucro las transforme en repartos como en algunos sitios ya se produce. Me indigna, principalmente, ver que las medidas que se imponen en ese caso sean aplazadas u olvidadas, como, por ejemplo, la expropiación de esas tierras y la adopción de una reforma agraria inteligente, con una previsión de núcleos de apoyo agrícola. Y las imagino ya trabajadas, cubiertas de densa explotación, y al colono libre de la explotación en que se debate —alegre y confiado— sintiendo la tierra generosa y la vida más justa para todos.

Mi permanencia en Brasilia comenzó cuando todo era desierto y soledad, cuando solamente la obra del Catetinho se iniciaba, local donde pernocté por primera vez, en compañía de mis amigos Joao Milton Prates, César Prates, Dilermando Reis, Emidio Rocha, Juca Chaves y Roberto Pena, que la realizaban. Me gustaba quedarme charlando con Rochinha, después del almuerzo, ambos acostados en hamacas debajo de las matas de mangos, integrados en aquella santa paz de la meseta que hasta la naturaleza, serena y seca, parecía respetar. Como dos niños, nos reíamos de todo, contando anécdotas, hablando de Río y de los amigos, como si el tiempo hubiera dado marcha atrás, como si la niñez de nuevo nos envolviese en un recreo permanente, sin los problemas que ya, adultos, nosotros mismos muchas veces provocábamos.

Pero mi traslado para Brasilia, como ya dije, sólo fue efectivo en agosto de 1958, para extenderse hasta hoy, compenetrado con la tierra, apoyado por los amigos que me acompañaron, absorbido por el trabajo que tanto me atraía. En los primeros tiempos viví como los demás colegas, en una residencia de la Fundación de la Casa Popular. Era un hogar sencillo y acogedor, y mi mobiliario se resumía, en el cuarto, la cama, un armario y una cómoda, y en la sala, un sofá, una mesa y cuatro sillas. A pesar de que no ofrecía

comodidades, mi casa estaba siempre llena de compañeros que entraban y salían como Pedro por su casa. Por la noche, nos reuníamos allí platicando largamente, a veces armando escándalo, tocando el violín y la pandereta golpeando latas y copas, con una alegría que la soledad provocaba. O salíamos para la Ciudad Libre, cuyo ambiente de Oeste nos atraía. Frecuentábamos, de preferencia, el bar Olga, donde una clientela de apariencia exótica se reunía, danzando animadamente en una euforia que el alcohol estimulaba, con las botas sucias de barro, en medio de la algazara de los que se sentaban alrededor de la pista. Allí ocurrían las escenas más extrañas y peleas inesperadas.

Pero, por la noche, al recogerme, o cuando todos se retiraban, me sentía muy solo, y me invadía una angustia enorme. A la mañana siguiente, sin embargo, me despertaban los amigos golpeando en la ventana, alborotando a los pajarillos que colocaba junto al cuarto y olvidaba la angustia pasada, marchando con los compañeros a la tarea.

Consagrado a una empresa tan vasta y compleja, tuve naturalmente que mantener los contactos humanos más variados. Lidié con gente de todos los tipos, de todas las procedencias, de todas las calidades. Incluso entre los que dirigían las obras observaba esos contrastes, que no se limitaban a las condiciones profesionales de competencia y de trabajo, sino también, a las de temperamento y carácter. Conocí hombres de la mejor formación moral, hombres que se entregaron a Brasilia en cuerpo y alma, abandonando, para colaborar en ella, intereses personales de toda índole; y otros que se caracterizaban por el espíritu aventurero al cual, junto a un interés sincero por la obra, no faltaba el de tratar de hacer negocio. Esas diferencias de actitud y temperamentos se producían en todos los sectores, problema que siempre consideré inevitable en una obra de tal envergadura, donde los propios sacrificios e incomodidades sugieren a los más interesados o menos idealistas el logro de una compensación económica: y si me alejaba de ellos lo hacía por simple cuestión de principio y temperamento. Me molestaban, sin embargo, pues como mantenía con estos individuos contactos de trabajo, los que no estaban profesionalmente a la altura de las funciones que ejercían y no

la comprendían, se ponían impertinentes con intervenciones inoportunas e innecesarias, surgiendo modificaciones en los proyectos y en las obras en ejecución. Obligado por mis funciones a atenderlos y a discutir con ellos los problemas, recuerdo cómo me irritaban esas conversaciones inútiles y sin objetivo, como si hablásemos idiomas diferentes. Y a tal punto llegaron los desaciertos, que un amigo de Sao Paulo —como para mostrarlos— me envió copia de las recomendaciones del Papa Pío II, quien ya en el siglo XV, amenazado de las mismas incoherencias, advertía: "Quien modifique la arquitectura, la blancura de las paredes, la colocación de imágenes y cuadros, será excomulgado", y proseguía dirigiendo-



Detalle de la Catedral de Brasilia

se a su arquitecto: "Usted hace bien en engañarme con relación al costo de las obras, pues si lo supiese no las habría hecho". Se trataba de una pequeña ciudad que acababa de construir.

Ahora, con la obra realizada o —afirmada— ya no veo con la misma impaciencia esas incomprendiones, que considero inspiradas, muchas veces por un impulso de sincera colaboración, pero, de todos modos, tengo que reconocer que con ello perdimos tiempo y nos gastábamos. Si supimos soslayar todos esos obstáculos, si acertamos, aun en pleno ambiente de disputa, a preservar nuestro trabajo los compromisos profesionales que para nosotros representaba, fue gracias al apoyo incondicional que Juscelino Kubitschek nos prestó. Sobre él, y sobre su actuación

en Brasilia, redacté un artículo que transcribo.

"Pocas veces me he referido a Juscelino Kubitschek, pero ahora, después de tantos años de contacto, en vísperas de su despedida del gobierno, lo hago con satisfacción, seguro de que se trata de una figura excepcional de nuestro país. Nuestro primer encuentro se produjo en 1940, cuando, en compañía de mi viejo amigo Rodrigo Mello Franco de Andrade, fui a verlo a Belo Horizonte para que conversásemos sobre el proyecto del Casino de Pampulha. Diálogo que no puedo olvidar, principalmente cual él —con el mismo dinamismo de

lucha en Brasilia sobre lo que deseo extenderme.

Tengo presente el primer viaje que hicimos a Brasilia, para conocer la región, y el entusiasmo que Juscelino Kubitschek mostró ante aquella zona inmensa y abandonada, que resultaba impresionante, soñándola urbanizada, llena de casas, cortada por las avenidas que surgirían, llevando el progreso y las comodidades a aquel vasto desierto.

Lo evoco también, entonces, en el Catetinho, examinando con interés planos y maquetas e iniciando con firmeza la ejecución de las obras. Y, principalmente, cuando por la noche, en

imprescindiblemente que terminarla en el plazo fijado. Me parece estarle viendo en las reuniones más difíciles, descubriendo deficiencias y llamando al orden a los responsables, para luego después confraternizar con ellos, siempre comprensivo y generoso en relación con los pequeños errores, convencido de que el trabajo era duro y que exigía primordialmente un ambiente de confianza y de buena voluntad.

Atento a los intereses de sus amigos y auxiliares, Juscelino Kubitschek se preocupaba, entre otras cosas, por mi situación económica, pues sabía que había cerrado mi oficina de Río, para dedicarme exclusivamente a Brasilia, percibiendo unos emolumentos, en su opinión, irrisorios. Por ese motivo, me telefoneó una noche comunicándome que yo había sido convocado para elaborar —particularmente— los proyectos del Banco del Brasil y del Banco de Desarrollo Económico en Brasilia. Ante mi negativa —pues no deseaba aceptar proyectos particulares— Juscelino Kubitschek no vaciló en decirme: "Es mejor para usted que deje la Novacap". Era el amigo que, deseando mi colaboración, prefería perderla a saber que no me perjudicaba.

Lo que más impresionaba en Juscelino Kubitschek era su entusiasmo permanente. Recuerdo, por ejemplo, lo que me dijo cierta mañana, con la mayor sencillez:

"Hoy no conseguí dormir, pensando en el proyecto del Palacio". Esto, dicho por un Presidente absorbido por tantos problemas y responsabilidades, basta para caracterizarlo como un hombre diferente, sensible a las cosas del espíritu, de la belleza y de la poesía. Y, para un arquitecto, impresionaba también observar cómo Juscelino Kubitschek tenía una visión clara de los problemas de la arquitectura y del urbanismo: con qué sencillez y decisión aceptaba las soluciones más difíciles de realizar, soluciones que casi siempre agravaban las cuestiones económicas, comprometían los plazos, etc., luchando por ellas como si fuese el propio arquitecto, convencido de que eran justas e indispensables.

Sirve de ejemplo la construcción de la plataforma del Eje Arterial, obra carísima, que un Presidente menos apasionado o más oportunista, habría aplazado o evitado, considerando los problemas económicos y de realización que de ella se deducían, principal-



Plaza de los Tres Poderes, Brasilia. Arq. Niemeyer

hoy— me pidió que elaborase el proyecto para el día siguiente, deseo que atendí, diseñándolo durante la noche, en la habitación en que me hospedaba en el antiguo Gran Hotel.

"Recuerdo la lucha que mantuvo para construir Pampulha, convencido de que sería para Belo Horizonte un barrio admirable, lleno de atracciones y de alegría. Y, más tarde, las dificultades que surgieron, y las incomprensiones que tanto me obstaculizaron —como ahora, en escala mucho mayor, en Brasilia— y que supo vencer con una tenacidad sin límites. Pero es sobre nuestro contacto en esos tres años de

aquellas noches frías de Brasilia, discutía detalles de la ciudad aún en elaboración, recordando soluciones y ejemplos, en una exaltación del más puro entusiasmo. Después considero cómo estudió la forma de realizar la empresa convocando contratistas y representantes de las instituciones, con los cuales, durante meses, mantuvo las reuniones más exhaustivas.

Y, simultáneamente, como procuraba esclarecer y divulgar los objetivos de Brasilia, organizando reuniones y conferencias que infundieran, incluso entre sus auxiliares, la convicción de que la obra era necesaria y que había

mente basándose en el argumento simplista de que no era indispensable el traslado de la capital. Pero Juscelino Kubitschek sabía, no obstante, por intuición y experiencia, que se trataba de una obra fundamental para la ciudad, tal como fuera proyectada y que otro gobierno menos entusiasta por Brasilia no realizaría jamás. Esto bastó para que la tomase bajo su responsabilidad y para que, contra todos los argumentos, la llevase a cabo.

Nunca le propuse la adquisición de una obra de arte que él juzgase impropia o excesivamente cara, ni tampoco ningún proyecto que no le inspirase, por lo menos, una palabra generosa. Sus opiniones siempre estuvieron a la escala de la empresa, al nivel de su imaginación de hombre de visión y de gusto depurado, que comprendía a Brasilia no como una ciudad cualquiera, vulgar y provinciana, sino como la nueva capital de una gran nación.

Otro compañero que no puedo dejar de mencionar, a pesar de que no he tenido con él una convivencia muy pacífica, es Israel Pinheiro, que intervino en las obras desde el comienzo, con el mayor entusiasmo. Con respecto a él, oí una vez lo siguiente: "Israel Pinheiro es un hombre de grandes defectos y de grandes cualidades". Pero entre sus defectos, nos molestaba principalmente su espíritu personalista que no permitía que fuesen los asuntos discutidos de una manera regular, y su aspereza de trato, casi de señor terrateniente, que nos impedía un contacto más íntimo, por lo menos para mí, que no acertaba a evitar una displancia provocada gratuitamente.

Si no todas las relaciones personales fueron fáciles, algunas se mantuvieron en un clima de constante finura y amistad. Recuerdo, cuando, en lo más culminante de los trabajos, en las vísperas del traslado, escribí a Lucio Costa, contándole el entusiasmo que tuviera al recorrer el Eje Arterial, viendo las cuadras de edificios de apartamentos completándose, con los bloques de edificios distribuidos entre los jardines que ya crecían, resaltando, por contraste, con las construcciones pequeñas complementarias (escuelas, comercios, etc.), al final de la edificación de la unidad de vecindad. Le hablé de la Estación Terminal y del Sector Ministerial, donde los espacios libres y los volúmenes fueron tan perfectamente concebidos por

él, mencionándole la emoción y el contraste que marcaba con la Plaza de los Tres Poderes, de formas más ricas y variadas; y concluí diciendo: "No sé por qué le escribo todo esto, creo que es una carta innecesaria". Y Lucio me respondió: "Conmovido por su hermosa carta. Necesaria. La amistad, incluso antigua, precisa ser regada de cuando en cuando. Y quedo satisfecho de saber que usted, a pesar de los pesares, tiene momentos de felicidad en esa tarea gigantesca de dar forma y expresión definitivas a la ciudad, olvidando los contratiempos y las contradicciones, para detenerse sólo en lo que cuenta y perdura".

Pero no nos enfrentábamos sólo con los problemas técnicos, económicos, etc., por sí mismos enormes —que la construcción de una ciudad representa—. Otros surgieron o se agravaron por la incompreensión y por la campaña sistemática que contra Brasilia realizaron los enemigos del gobierno. Campaña que inicialmente no se tomó en consideración, pero que poco a poco, a medida que la obra se afirmaba, creció y adquirió volumen; ninguna tentativa omitieron para impedir la realización de la empresa. Nos irritaba la improcedencia de las críticas deliberadamente negativas, y principalmente la falta de generosidad con que juzgaban tanto esfuerzo y sacrificio. Felizmente la repulsa de todo eso provocó en nosotros una reacción positiva, impulsándonos al trabajo con mayor determinación y con más sentido de la responsabilidad.

Es verdad que hubo algunos errores en mi trabajo, pero me confortaba la convicción de que, con espíritu crítico, será fácil encontrarlos en cualquier obra de arquitectura. Podría justificarlas en parte por el apremio del tiempo. Pero, soy sin embargo, de la opinión de que precisamente ese apremio se convierte en factor favorable, porque permite al arquitecto —fijada una solución arquitectónica— evitar modificaciones posteriores y preservar así toda su pureza y espontaneidad.

Los visitantes extranjeros, en su mayoría, se entusiasmaron con Brasilia, aunque, entre ellos, unos pocos asumieron actitudes de superioridad y suficiencia, que sus trabajos —casi siempre mediocres—, no justificaban. Nada de eso nos preocupaba, sino sólo la necesidad de terminar las construcciones dentro de los plazos establecidos,



Superbloques, Brasilia.

y hacerlas libremente, para que pudiesen constituir una contribución nueva a la arquitectura actual, que camina, lamentablemente, para la repetición y la vulgaridad. Así pues, como para esclarecer mi punto de vista profesional, elaboré un artículo que ahora transcribo:

"Forma y Función: Aprecia la crítica de arte, muchas veces justa y honesta, pero sostengo la opinión de que el arquitecto debe conducir su trabajo de acuerdo con las propias tendencias y posibilidades, aceptando la crítica sin rebelión ni sumisión, por saber que es con frecuencia justa y constructiva, pero siempre sujeta a una comprobación que solamente el tiempo puede establecer.

Sin innumerables los ejemplos que justifican ese punto de vista, e incontables las obras que, antes incomprendidas, se imponen, posteriormente, al respeto y la admiración de todos.

A este respecto, me propongo abordar el asunto y razonar sobre los problemas de la forma en la arquitectura. Es un testimonio de arquitecto, sin ninguna pretensión teórica o de erudición, basado sólo en mi trabajo y en mi experiencia profesional.

Considero que una obra de arquitectura, para sumir categoría de obra de

Zona Comercial, Brasilia.



arte propiamente dicha, precisa, como condición básica, presentar un contenido mínimo de creación, o sea, una contribución personal del arquitecto. Sin eso, se limita a una repetición de formas y soluciones ya conocidas, producciones de escuelas que, poco a poco, se van volviendo académicas y que van siendo superadas.

Estoy en favor de una libertad plástica casi ilimitada, libertad que no se subordine servilmente a las razones de la técnica o del funcionalismo, sino que constituye, en primer lugar, una invitación a la imaginación, a las formas nuevas y bellas, capaces de sorprender y de emocionar por lo que representan de nuevo y creador; libertad que posibilite —cuando se desee— una atmósfera de éxtasis, de sueño y de poe-

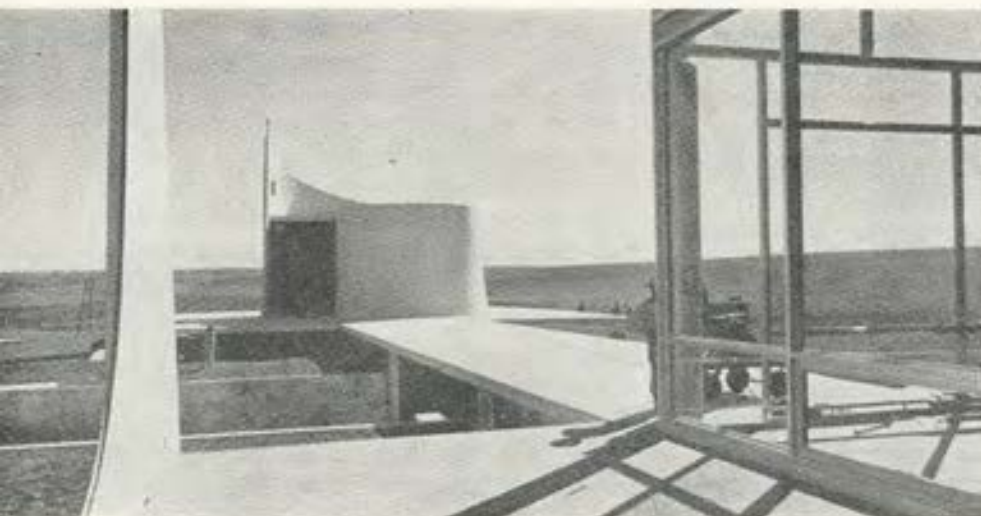
porción que la arquitectura siempre ha exigido.

Mientras tanto, contra ese criterio de libertad plástica se alzan ciertos sectores de la arquitectura contemporánea. Son los tímidos, los que se sienten mejor y más seguros dentro de las reglas y de las limitaciones, que no les permiten ni una fantasía, ni una intransigencia, ni una contradicción con los principales funcionalistas que adoptan y que les llevan, pasivamente, a soluciones a veces vulgares de tan repetidas. Para argumentar, defienden intransigentemente el principio del funcionalismo, las razones constructivas, las conveniencias de los que encargan la obra, etc., argumentos que no son válidos cuando se trata de obras especiales en las que el problema económico es se-

nos simples y compactos, creando volúmenes puros y geométricos —solución que a veces adopto, pero que no acepto como un dogma— y para eso acomodan, dentro de esas formas pre-establecidas, programas complejos que exigirían, precisamente para atender las razones funcionales que tanto defienden, partes diferentes y perfiladas. Así para mantener el purismo deseado, el purismo aparente, crean el verdadero formalismo, el formalismo más grave e indiscutible, porque no se resume en la especulación plástica de elementos estructurales de la arquitectura, sino en su propio desvirtuamiento, en lo que ella representa de básico y funcional por excelencia. Y, sin darse cuenta, fijan detalles arquitectónicos que se repiten y se imponen como características de una escuela nueva, escuela que tiende hacia el formalismo y la monotonía, haciendo que los edificios pierdan el carácter indispensable que su finalidad y sus conveniencias programáticas deberían sugerir. En ese sistema, edificios públicos, escuelas, teatros, museos, residencias, etc., tienen aspectos idénticos, a pesar de sus programas tan distintos, programas que bien aprovechados, deberían conducir a soluciones del mayor interés, con una utilización de la técnica moderna en toda su plenitud.

Con estos comentarios, no pretendo asumir una posición de combate a una tendencia de moda, sino demostrar solamente la flojedad de los argumentos con que sus adeptos, y los críticos que la apoyan, procuran restar importancia a una arquitectura más libre y creadora, que prefiero y que, en verdad, a algunos arquitectos no asusta ni intimida.

Dentro de esa arquitectura, procuro orientar mis proyectos, caracterizándolos siempre que sea posible por la propia estructura. Arquitectura nunca basada en las imposiciones radicales del funcionalismo, pero sí en las búsquedas de soluciones nuevas y variadas, y en lo posible lógicas, dentro del sistema constructivo. Eso, sin temer las contradicciones de forma con la técnica y la función, seguro de que permanecen, únicamente, las soluciones bellas, originales y armoniosas. Con ese objetivo, acepto todos los artificios, todos los compromisos, convencido de que la arquitectura no constituye una simple cuestión de ingeniería, sino una manifestación del espíritu de la imaginación y de la poesía.



Capilla del Palacio de la Alborada, Brasilia.

sía. Es evidente que esa libertad no puede ser usada indiscriminadamente. En las zonas urbanas, por ejemplo, estoy, por el contrario en pro de su limitación, o mejor dicho, de la preservación de la unidad y de la armonía de los conjuntos, eliminando las soluciones que no se integren plásticamente con ellos, aunque sean, no obstante, bellas y de alto nivel arquitectónico. Con ese objetivo, en Brasilia, en los sectores urbanos a que me he referido, fijamos volúmenes, espacios libres, alturas, materiales de revestimiento, etc., con el propósito de impedir que la ciudad crezca, como las demás ciudades modernas, en un régimen de desarmonía y de confusión. Pero, en las residencias individuales, en los sitios alejados, rodeados de áreas libres, garantizamos una libertad total de concepción, dentro, como es lógico, de las reglas de pro-

ductario. Recurren también a razones de orden social que suponen exigen obras simples y económicas, como si ese argumento no estuviera ya superado, por lo menos para aquellos que se interesan realmente por la cuestión social y que saben que su solución escapa a las atribuciones del arquitecto y de la arquitectura, reclamando, fuera de la profesión, una actitud coherente, de apoyo a los movimientos progresistas. Reaccionan, en posición de defensa, contra la especulación plástica de los elementos de las estructuras, que desean rigurosamente funcionales, especulación que consideran formalística y contraria a las razones técnicas, olvidándose de que también asumen compromisos de ese orden, sin duda más graves y para ellos más difíciles de explicar. Exigen, por ejemplo, que las soluciones se contengan en pla-

En el Palacio del Progreso, por ejemplo, la composición se formuló en función de ese criterio, de las conveniencias de la arquitectura y del urbanismo, de los volúmenes, de los espacios libres, de la intención de darle un carácter de alta monumentalidad, con la simplificación de sus elementos y la adopción de formas puras y geométricas. De eso se dedujo todo el proyecto del Palacio y el aprovechamiento de la situación local, para poder crear, a la altura de las avenidas que lo bordean, una explanada monumental sobre la cual fijar las cúpulas que debían, jerárquicamente, caracterizarlo. Si hubiese estudiado el Palacio con espíritu académico, o si hubiese hecho caso a las críticas, tendríamos una construcción en altura, cortando la vista, todo lo contrario de esa explanada, que a muchos sorprende e impone, con la vista que hoy se extiende en profundidad, más allá del edificio, encima de la explanada entre las cúpulas, abarcando la Plaza de los Tres Poderes y los demás elementos arquitectónicos que la componen, sumándolos plásticamente y haciendo así, la perspectiva del conjunto mucho más rica y variada.

Ya en los Palacios del Planalto, del Supremo y de la Alborada, me limité a especular sobre la forma de los soportes o de las columnas propiamente dichas. No deseaba adoptar las secciones usuales, columnas cilíndricas o rectangulares —mucho más simples y económicas—, sino que buscaba otras formas que, aun contrariando algunas exigencias funcionalistas, caracterizaran los edificios, dándoles más gallardía situándolos como si estuvieran sueltos o apenas suavemente posados en el suelo. Eso justificaba las formas adoptadas y las extremidades en vértices, formas que dan a los visitantes aspectos nuevos e inesperados, unas veces en una secuencia de curvas armoniosas, otras veces, cuando el observador se sitúa en el centro de la Plaza de los Tres Poderes —según lo comentó Jean Paul Sartre— como si lo envolvieran en abanico con su juego plástico; y a veces modificándose, asumiendo aspectos diferentes, como si no fuese una cosa inerte y estática. Me complace imaginar que esas formas garantizarán a los Palacios, por modestas que sean, características propias e inéditas y —lo que es importante para mí— una relación con la antigua arquitectura del Brasil colonial. No mediante la utilización simplista de elementos de aque-

lla época, sino expresando la misma intención plástica, el mismo amor por la curva y por las formas ricas y depuradas que tan perfectamente lo caracterizan.

Pero, en la concepción de esos Palacios, me preocupó también la atmósfera que darían a la Plaza de los Tres Poderes. No la deseaba fría y técnica, con la pureza clásica, dura, ya esperada de las líneas rectas. Deseaba, por el contrario, llena de formas, de sueño y poesía, como las misteriosas pinturas de Carzou. Formas nuevas, que sorprendiesen por su aspecto grácil y por la libertad de creación. Formas que no pesasen sobre el suelo, como una imposición de la técnica, sino que mantuviesen a los Palacios como en el aire, gráciles y blancos, en las noches interminables de la meseta. Formas de sorpresa y de emoción, que aliviases al visitante —aunque sólo fuera por unos momentos— de los problemas difíciles, a veces sin solución, con que la vida nos aflige a todos.

Es cierto que muchas veces nos sentimos cansados de tanta lucha y trabajo, lo que justifica algunas actitudes intransigentes, y hasta violentas. Todo, felizmente, motivado por el más puro idealismo, permitiéndonos siempre una salida de confraternización. Por otro lado, teníamos, también, momentos de alegría y confianza, viendo que la obra caminaba dentro de los planes y que nuestro trabajo no la comprometía. Veíamos, con satisfacción, cómo el Plan Básico de Lucio Costa era justo y acertado, que se adaptaba bien al terreno a su configuración, y que los espacios libres y los volúmenes previstos eran bellos y equilibrados. Y captábamos que la atmósfera deseada ya estaba presente, una atmósfera de monumentalidad digna, como lo requiere una capital, con los ministerios sucediéndose en un escalonamiento disciplinado y la Plaza de los Tres Poderes rica de formas y, al mismo, sobria y monumental. Pensábamos en todo eso, como si la obra estuviese ya realizada, vislumbrando la ciudad, imaginándonosla de noche, con la Plaza de los Tres Poderes iluminada, una iluminación mágica y dramática en la que la arquitectura se destaca blanca, como flotando en la inmensa oscuridad de la meseta. Frente a la gracilidad de algunas estructuras, nos acordábamos entonces del gran compañero Joaquín Cardozo, que nos permitió realizar todo, completando nuestro trabajo con una sensibilidad y

un interés insuperables. Esos eran algunos de los momentos felices de Brasilia, que nos daban ánimo para proseguir la tarea que Juscelino Kubitschek nos confiara. Salíamos por las avenidas en construcción, recorriendo las obras que se levantaban, procurando descubrir posibles e inevitables errores, conscientes de nuestras limitaciones, pero tratando de fijar un nivel arquitectónico compatible con la nueva capital. Nos apenaba comprobar que no sería posible mantener a los trabajadores en las condiciones de vida que el Plan Básico fijara, situándolos, como sería justo, dentro de las áreas de vecindad colectiva y permitiendo que allí sus hijos creciesen fraternalmente con las demás criaturas de Brasilia, sin

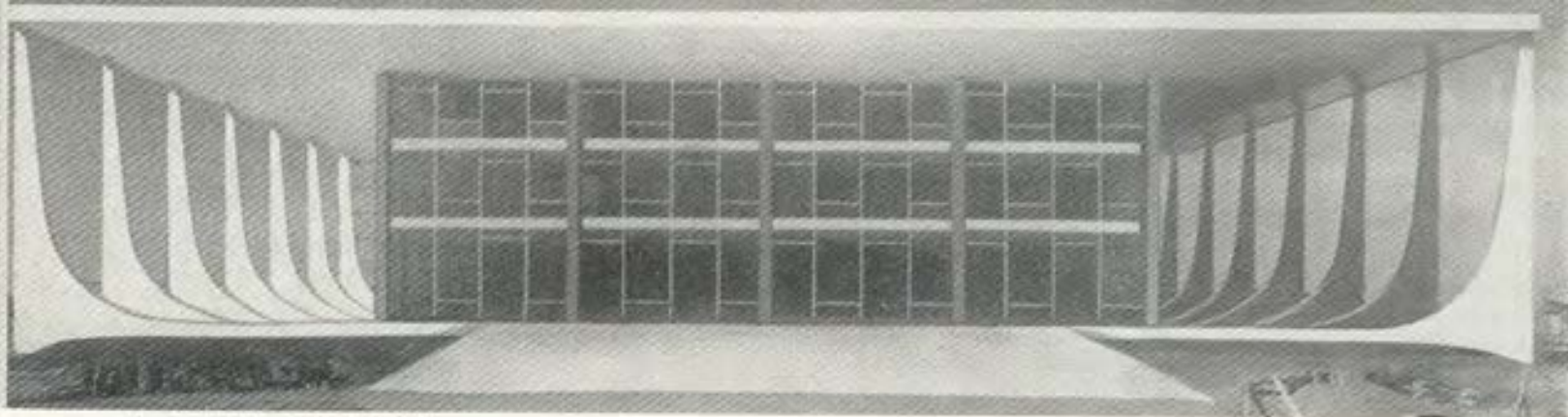
Catedral de Brasilia.



complejos, aptos para las reivindicaciones que el tiempo les proporcionara. Veíamos, con pesar, que las condiciones sociales vigentes chocaban, en ese punto, con el espíritu del Plan Básico, creando problemas imposibles de resolver sobre la marcha, ni aun apelando —como algunos más ingenuos sugieren— a una arquitectura social que a nada conduce sin una base socialista. Comprendíamos, pues, que la única solución que teníamos a mano era continuar apoyando los movimientos progresistas, que tratan de crear un mundo mejor y más feliz.

Después de tres años de estancia en Brasilia, con la ciudad ya en funcionamiento, siento como si todo hubiera sido un sueño fabuloso.

Obstáculos, incomprendiones, pruebas de afecto y de solidaridad, todo lo que



Supremo Tribunal Federal, Brasilia.

nos emocionó se diluye ahora en un recuerdo ameno, sin resentimientos, lleno de confianza y de concordia.

El mismo sentimiento de confraternización me domina con relación a algunos críticos de arte y con los cronistas de los diarios de oposición, frecuentemente superficiales y serviles a los intereses de sus superiores, cuyas actitudes, a veces odiosas, comienzo a olvidar, aun sabiendo que eran injustas y sin base, teniendo a la vista el sentido nacional que Brasilia ya representaba, conocida en el exterior como expresión de la capacidad y del esfuerzo de nuestro pueblo. Y recuerdo, agradecido, cómo me fueron útiles y confortadoras las manifestaciones de apoyo que paralelamente recibía, muy diversas y muchas, de personas de alta calidad, estableciendo con las críticas a que me referí un contraste de valores casi humillante, haciéndome olvidarlas o despreciarlas. Y eso se acentuaba cuando el elogio partía de una personalidad como Le Corbusier —el líder máximo de la arquitectura contemporánea— que me permito repetir: "Pienso frecuentemente en usted y en su magnífico trabajo. ¡Bravo!"

Con el traslado de la capital, Brasilia cambió mucho y vemos con pesar

que el ambiente se transformó por completo, perdiendo aquella solidaridad humana que antes la distinguía, que nos daba la impresión de vivir en un mundo diferente, en el mundo nuevo y justo que siempre deseábamos. Vivíamos en aquella época como una gran familia, sin prejuicios ni desigualdades. Residíamos en casas iguales, comíamos en los mismos restaurantes, y frecuentábamos los mismos locales de diversión. Hasta nuestras ropas eran semejantes. Nos unía un clima de confraternización que procedía de idénticas incomodidades. Ahora, todo cambió, y sentimos que la vanidad y el egoísmo están aquí presentes, y que nosotros mismos estamos volviendo, poco a poco, a los hábitos y a los prejuicios de la burguesía que tanto detestamos.

La conversación perdió aquel calor humano —simple e inocente— que nos vitalizaba, dirigida ahora por los que vienen —a pesar nuestro— para asuntos de negocios y especulaciones. Sólo aquellos compañeros no cambiaron, con las miserias y las reivindicaciones de siempre.

Brasilia cambió mucho y eso nos deprime, a pesar de que comprendemos las contingencias correspondientes a una

ciudad que crece y que durante algún tiempo, por lo menos, representará el régimen capitalista, con todos sus vicios e injusticias.

Somos, mientras tanto, optimistas. En breve, la ilusión que perdemos será realidad.

Esto: son mis recuerdos de Brasilia, ciudad que Juscelino Kubitschek construyó en el centro de Brasil, con audacia y confianza ilimitadas. Ciudad que ha crecido bella, basada en un trazado humano y realista, enriquecida por una arquitectura en la que está presente —por modesto que sea— el contenido de creación indispensable a las obras de arte. Arquitectura sin compromiso con cualquier escuela que la reduzca a una simple repetición. Arquitectura que deseamos funcional, pero antes que nada bella y creadora.

Y espero que Brasilia sea, también, una ciudad de hombres felices; hombres que sientan la vida en toda su plenitud y en toda su fragilidad; hombres que comprendan el valor de las cosas simples y puras —un gesto, una palabra de afecto y solidaridad.

De URBE, México.

Museo de Brasilia en la Plaza de los Tres Poderes





Profesor C. Delgado Sarmiento.

EL ARQUITECTO Y EL INGENIERO



Profesor Carlos Delgado Sarmiento.

En Ingeniería como en cualquier otra rama es a menudo provechoso obtener el punto de vista de otro colega. El otro colega es en este caso, el arquitecto, cuya profesión puede ser clasificada como estética aplicada. Ingenieros y Arquitectos practican fundamentalmente el mismo arte, y su sociedad debería comenzar, precisamente, al iniciar cualquier trabajo, de modo que la estructura y aspecto estético de cada proyecto particular puedan producirlo juntos. Admitamos que el arquitecto y el ingeniero no siempre concuerdan en sus opiniones. Existe entre las dos profesiones algo así como un ambiente hostil, que si lo analizamos descubrimos una combinación curiosa, en la que se mezcla un disimulado desprecio con una especie de celosa admiración. El arquitecto se inclina hacia la estética más bien que a lo práctico, es decir a la apariencia de las cosas, en lugar que a su construcción y algunas veces considera al ingeniero como un inculto y tosco colega, que no solamente se niega deliberadamente a sí mismo la felicidad de la apreciación estética, sino que también lo cree incapaz de llevarla a la práctica.

El ingeniero, a su vez, opina que el típico arquitecto es algo así como un aficionado que no sabe nada acerca de estructura, que no piensa con profundidad de ello si lo hace, y además trata de encubrir su falta fundamental de conocimiento con profusión de empalagosas palabras, acerca de "belleza", "proporción" y así sucesivamente. Probablemente existe alguna justificación para tales sentimientos de ambas partes.

Y así como hay una gran cantidad de arquitectos mediocres, hay ingenieros que realmente no conocen su oficio tanto como los arquitectos, siendo su autoridad en la materia, limitada a alguna habilidad primitiva.

La ingeniería y la arquitectura son fundamentalmente el mismo arte y por muchos siglos los prácticos fueron indiferentemente llamados por cualquiera de ambos títulos.

No debe existir distinción entre la construcción y sus complementos y ninguna celosa mezquindad entre el Ingeniero y el Arquitecto.

Si las dos funciones se combinan en una sola persona, con conocimientos de ambas profesiones, arquitectura e Ingeniería, en un par de hombres, o aun en un gran grupo trabajando juntos, estas dos profesiones deberán estar unidas desde el mismo comienzo del trabajo.

Construcción y estética son inseparables. Diseños estructurales no pueden ser completados y la estética aplicada como una capa de pintura.

El valor del Arquitecto, en la asociación entre ingenieros y arquitectos en trabajos de ingeniería a gran escala, proviene, en primer lugar, del hecho que una completa enseñanza del arquitecto lo conduce a considerar desde un principio lo que la estructura va a ser.

El arquitecto constantemente estudia el problema por medio de croquis, mientras que el ingeniero con diagramas, fórmulas, tablas, etc. Por supuesto, al ingeniero y el arquitecto se llevan demasiado del hábito y antecedentes.

El ingeniero, considerando el problema desde su propia experiencia pasada, puede decir, "lo que Ud. propone, señor Arquitecto, no es buena ingeniería", cuando todo lo que él intenta decir es que no es una construcción económica. Cuando el arquitecto dice: "Este es un diseño de mezquino aspecto", todo lo que quiere significar es que es diferente al croquis de las construcciones que él ha diseñado. No podemos juzgar el croquis correctamente, por cuanto no tenemos modelos de comparación, pero existe la tendencia a admirar la novedad sin tener en cuenta su positivo valor estético.

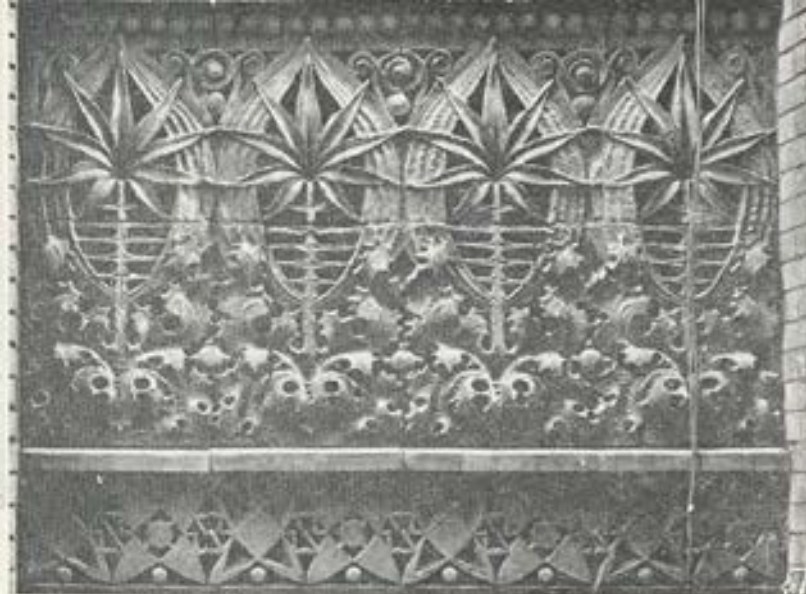
El tiempo es el único árbitro verdadero de la belleza y puede decirse exactamente que la construcción que no incorpore fundamentalmente una gran obra de ingeniería, no se la podrá considerar hermosa en ninguna época.

Muchos proyectos buenos de ingeniería son arruinados por falta de condescendencia al asumir consideraciones estéticas y no por cualquier requerimiento económico.

No es necesario que el ingeniero proyectista deba tener como asociado a un arquitecto para crear hermosos diseños, pero él debe tener contacto con la arquitectura, ya sea por propio entendimiento o por mediación de un asociado.

Por último, los Ingenieros deberían ser buenos arquitectos y los arquitectos buenos ingenieros.





Wain Wright Building. Arq. Sullivan.

LIBROS

LA ARQUITECTURA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Aquitecto Lorenzo Rodríguez.

La Arquitectura es un arte social. La sociedad es la que determina los propósitos de sus edificios, define sus usos, prescribe la técnica que debe emplearse en su construcción, fija su precio, limita su campo, mueve a los arquitectos a respetar la tradición o a lanzarse hacia la innovación, y determina la pericia deseable.

De la arquitectura la sociedad obtiene símbolos de sus aspiraciones, documentos de su tecnología, retratos fieles de sus próceres y muestras inequívocas de sus gustos y sus costumbres. Los edificios y los conjuntos de edificios cualquiera que sea su índole, existen sólo porque la sociedad ha determinado la necesidad de ellos.

Partiendo de estas proposiciones, ampliamente demostradas, John Burchard y Albert Bush-Brown —el primero Decano de Humanidades y Ciencias sociales del Instituto Tecnológico de Massachusetts, y el último profesor de arquitectura del mismo plantel— trazan en su monumental obra "La Arquitectura en los Estados Unidos" un cuadro vívido de la evolución social de ese país, des-

de los tiempos coloniales hasta el presente, en que la arquitectura importante no se juzga ya exclusivamente por edificios aislados sino por obras de mayor envergadura, como centros comerciales, grupos de edificios públicos, conjuntos fabriles, universidades, centros médicos, grandes unidades de alojamiento y las ciudades mismas, con sus suburbios.

Todo este largo camino lo recorren los autores con la suavidad y firmeza propia de los maestros, provistos como se hallan de vasta erudición, medios amplísimos de investigación, amor a su tema y la muy rara cualidad de saber explicarlo, en forma tal que el lector vea, a través de las convulsiones y vaivenes de tres siglos de la historia de un pueblo el porqué de los materiales y de las formas, de la escala, de la estructura, del estilo, de la unidad, del ornamento, de la iconografía y del espíritu de las construcciones.

Al igual que otros países, los Estados Unidos tuvieron su arquitectura original: las tiendas, chozas y cabañas de diversas tribus autóctonas. Como era natural, al llegar los colonos ingleses, con una tradición arquitectónica amplísima, hicieron caso omiso de lo americano e iniciaron su construcción con las formas europeas más sencillas, que poco a poco fueron refinando, casi siempre haciendo en madera lo que en Europa se hacía en piedra.

Tras las construcciones coloniales de madera las de ladrillo y piedra de la arquitectura georgiana, derivada del arquitecto italiano Palladio, que fascinó a los norteamericanos desde 1700 hasta 1850. En los comienzos del siglo XIX empezaron los ensayos de asociación de la naturaleza con estilos arquitectónicos antiguos y se lograron algunos aciertos estéticos con el clásico y el gótico, que no tardaron en degenerar en importaciones de motivos egipcios, indios y chinos, a través de la Inglaterra de la Reina Victoria. El resultado fue una orgía de eclecticismo

que robó a las ciudades norteamericanas de su dignidad y de su reposo.

Junto con la Revolución Industrial llegó una racha de innovaciones en las técnicas de construcción, mediante el empleo de la estructura metálica el hormigón, y posteriormente, el cristal en grandes cantidades, el acero, los materiales a prueba de incendio y los nuevos métodos de cimentación. Empezóse también a comprender la necesidad de un nuevo concepto de las ciudades y de las casas. La expresión estética, conmensurada con la nueva tecnología y la nueva cultura habrían de llegar después. En efecto, fue necesario el transcurso de varios decenios antes que en la arquitectura norteamericana hubiese "una reconciliación de grandes proporciones, una síntesis inteligente, intelectualmente sensitiva e intuitiva, entre las demandas de la ciencia y las necesidades del arte, entre el pragmatismo y el idealismo, entre lo real y lo imaginativo, entre lo material y lo humano".

A esa reconciliación se ha estado llegando paulatinamente desde la terminación de la Primera Guerra Mundial, con la asimilación del arte de los más altos exponentes de la arquitectura mundial moderna, norteamericanos y europeos, como Frank Lloyd Wright, Wurster, Yamasaki, Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Eero y Eliel Saarinen, Alvaar Aalto, Belluschi, Markelius, Nervi, Horta, Lescaze y otros.

Si bien estos nombres distinguidos, y los de sus predecesores, como Jefferson, L'Enfant, La Farge, Sullivan, Latrobe, Cret, Hunt, Richardson, McKin y muchos más, forman la plana mayor de los hombres de genio que han contribuido directamente a que la arquitectura de los Estados Unidos adquiera carácter propio y tome rumbos que ya le están permitiendo pagar la deuda contraída desde hace tres siglos con la arquitectura universal, no son ellos los únicos que han logrado esta floración, pues como se dice en la primera línea de este breve comentario, "la arquitectura es un arte social". Indirectamente, permitieron esa floración los precursores y colonizadores, los aventureros, los patriotas, los filósofos, los estadistas, los soldados, los escritores, los poetas, los pintores, los hombres de ciencia, los de empresa, los educadores, los dirigentes obreros y los trabajadores intelectuales y manuales de más de diez generaciones, quienes con su talento, su esfuerzo y su fe transformaron una vasta región continental que se extiende desde el Atlántico hasta el Pacífico, de inhóspita tierra incógnita que era en 1600 en uno de los más firmes bastiones de la civilización occidental, que es en 1963.

El relato magistral del movimiento paralelo de la arquitectura y del desarrollo político, económico y cultural de los Estados Unidos hace del libro de John Burchard y Albert Bush-Brown una obra fundamental.

OTRA OBRA NOTABLE EN LA UNIVERSIDAD DE YALE

Edificio de Arte y Arquitectura. Universidad de Yale
Arq. Paul Rudolph.



PUNTO agradece a la Yale University Alumni Magazini el haber nos facilitado el presente trabajo y las ilustraciones del mismo.

En la esquina de las calles "Chapel" y "New York" de New Haven, Connecticut, se yergue el nuevo, espectacular y retador edificio del Arte y la Arquitectura de la Universidad de Yale que sirve de sede a la más antigua escuela universitaria del arte, fundada en 1864. Dicha construcción ha sido ampliamente aclamada por arquitectos de gran renombre y por críticos de arquitectura.

El exterior es una combinación de cristal y de concreto de acabado áspero. El concreto, tanto el interior como el exterior, presenta un acabado ondado, o rizado, lo cual se obtiene mediante un proceso especial del vaciado del concreto, que permite que las piedras grandes de la mezcla salgan a la superficie.

Fue diseñado por Paul Rudolph, Director del Departamento de Arquitectura. El edificio, de un valor de US \$ 3.000.000 tiene nominalmente nueve pisos, siete sobre el nivel del terreno y dos debajo, pero, en realidad, contiene 35 diferentes niveles de pisos. La biblioteca de arte ocupa la planta baja, y el piso siguiente contiene aulas, salones del jurado, salón de exposición y un recibo para los estudiantes. Las oficinas y salones de conferencias están en el tercer piso, mientras que los Departamentos de Arquitectura y Planificación de la Ciudad, tienen sus salones de dibujo en los pisos de arriba, y, en la azotea hay un penthouse para los arquitectos visitantes.

En el sótano están los estudios de Diseño, cuartos oscuros para fotografía y el "Salón Hastings", un salón de actos

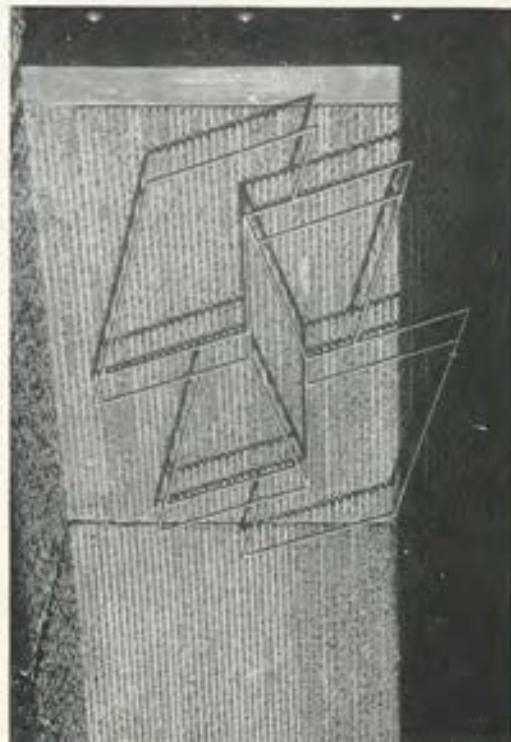
con capacidad para 175. Todavía debajo de dicho piso, hay salones para escultura y diseño básico, igual que el equipo de aire acondicionado para el edificio.

El señor Rudolph personalmente considera la Escuela de Arte y Arquitectura el encargo más difícil que ha recibido en su carrera como arquitecto. Trabajó durante más de tres años y diseñó siete esquemas distintos antes de lograr el diseño final. La tarea fue especialmente "formidable" porque el edificio sería usado tanto por arquitectos como por estudiantes. Y lo más elocuente que él pudiera llegar a decir a dichos estudiantes, tendría que decirlo el edificio mismo, sede de sus aulas.

Peter Blake, redactor de "Architectural Forum" ha hecho el siguiente comentario sobre la estructura: "La tremenda importancia del nuevo edificio de Arte y Arquitectura de Yale, es que será un reto, motivo de inquietud y posiblemente inspiración para sus estudiantes, como muy pocas otras escuelas de arquitectura en ningún otro sitio en los tiempos recientes. No es realmente importante decidir si este edificio es bueno o malo, lo importante es que representa una muy clara decisión por parte de un gran artista. Será un edificio de muchos éxitos, estoy seguro, pues nadie que esté en él puede evadir su influencia, no importa realmente en qué dirección. La educación en América necesita más sorpresas similares, no menos.

Hay que agradecer a la Yale University Alumni Magazini, por este artículo y por las fotos.

Escultura en el exterior del edificio de Arte y Arquitectura.





Paul Rudolph.

ARTES Y HOMBRES

Carlos Ruiz P.

"No es simplemente asunto de belleza. Es cuestión de formas significativas..."

Estas palabras de Paul Rudolph, director del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Yale y uno de los más destacados arquitectos norteamericanos que han surgido durante los años subsiguientes a la guerra, resumen el movimiento de búsqueda de diseños significativos que está actualmente en marcha en los Estados Unidos. Existe una creciente sensación de que ha pasado la época de los edificios en forma de caja, típicos del "estilo internacional" y que resulta necesaria una cualidad más vigorosa y vital.

Como resultado, en el auge extraordinario de las construcciones que alcanza a todo el país, se están sometiendo a pruebas nuevas ideas sobre las formas y métodos de construcción. Aun a los estudiantes de arquitectura se les está ofreciendo la oportunidad de presentar sus ideas en proyectos como el de la competencia anual de la Reynolds Metal Company para el "mejor diseño de un componente de construcción de aluminio".

Los resultados de la tercera de estas competencias, expuestos en el Centro Nacional de Viviendas en Washington, ofrecen buenos augurios para el futuro de la arquitectura norteamericana. En particular el principal triunfador, Manuel A. Fernández de la Universidad de Nuevo México, ha encontrado una ingeniosa solución a su problema seleccionado: un sistema curvilíneo de refuerzo consistente en una serie de anillos insertados a través de un bloque sencillo de cuatro agujeros en forma tal que crea un armazón curva sin uso de herramientas.

Es desde luego, en las obras más acabadas donde se ve la verdadera prueba de la revolución de la arquitectura norteamericana. No solamente en los diseños de hombres cuyos nombres son bien conocidos de todos, entre ellos Philip Johnson, Minoru Yamasaki, el fallecido Eero Saarinen, I. M. Pei y la firma de Skidmore, Owings y Merrill, sino también en los de la generación algo más joven, de hombres en sus 40 que se han distinguido en los círculos arquitectónicos con sus soluciones frecuentemente brillantes de los problemas que presenta una sociedad en proceso de transformación.

Está, por ejemplo, Ulrich Franzen, nativo de Alemania y educado en los EE. UU., que se puede decir que representa el cambio de perspectiva de los arquitectos norteamericanos. Hasta hace pocos años estaba proyectando edificios en el estilo terso, ordenado y funcional que le había sido provechoso y le había proporcionado numerosos premios. Entonces se sintió insatisfecho con el funcionalismo y varió hacia una consideración de los edificios como organismos vivientes. Sus diseños más modernos han desechado el refinamiento en favor de una forma más sólida y más dramática con un ritmo definido propio.

Paul Rudolph ha encontrado su manera propia muy personal de explorar las cualidades relativas al uso del espacio. Las casas que ha proyectado se distinguen en su totalidad por un entrecruce de formas geométricas tanto en el exterior como en el interior que no solamente es distintiva sino que, según los propietarios, resulta también extremadamente habitable. Probablemente la más discutida de las obras de Rudolph es su monumental garage para estacio-

namiento en New Haven, Connecticut, que ha sido llamado por algunos críticos un "acantilado perforado de concreto", por otros un alarde de habilidad arquitectónica.

Uno de los arquitectos más activos del grupo de esa edad es Vincent G. Kling, cuyas obras recientes incluyen proyectos tan diferentes como un centro de tecnología especial con un disciplinado conjunto de estructuras que permite, sin embargo, la expansión, un edificio municipal de oficinas de 14 pisos circundado por tabiques de cristal de color gris que absorben el calor, y su muy admirado edificio de las oficinas centrales de la Convención Bautista Norteamericana construido de concreto blanco en forma de anillo.

Harry Weese es otro arquitecto cuya obra es muy aplaudida por sus colegas así como por los usuarios de sus edificios. Su creencia básica es que "la arquitectura solamente se demuestra en términos comprensibles para sus usuarios; debe trabajar en forma efectiva en grande y en pequeña escala..." Los que han visto uno de sus más notables edificios, el práctico pero agraciado teatro en redondo que alberga el Arena Stage (Teatro Arena) de Washington convendrán en que este arquitecto practica lo que predica.

Las obras subsiguientes de Weese han continuado mostrando la misma conciencia de los problemas contemporáneos combinada con un sentido de tradición. Según su propia frase "El goce y el estímulo en arquitectura es el descubrimiento de combinaciones nuevas con viejos ingredientes apropiados a los problemas presentes".

El nuevo talento en la arquitectura norteamericana, los hombres que están

aún en sus 30, están también demostrando un saludable interés por lo pasado al propio tiempo que expresan los contrastes y vivacidad de la época actual. A pesar de su juventud, muchos de ellos han producido ya una vigorosa impresión con sus ideas.

La publicación **Architectural Forum** (Foro Arquitectónico), al tratar sobre los integrantes de la nueva generación, comentó acerca de su confianza en sí mismos y de la madurez de sus obras, y estimó que no están tan preocupados con lo nuevo como con adoptar sus edificios a un marco vivo.

Entre los arquitectos jóvenes citados por esa publicación estaba William Rupp (nacido en 1927), que atrajo por primera vez la atención con su pabellón comedor circular para el Museo de Arte de Sarasota, Florida.

Neil Nehrbass, de 31 años, fue aclamado por su escuela elemental de Lafayette, Louisiana, que crea un mundo infantil separado mediante un alto muro al estilo de un claustro monástico. Los pasillos cubiertos, los patios con jardines, una fuente y arcos que hacen recordar la arquitectura de la época del renacimiento, contribuyen al encanto de este mundo apartado.

Otra mezcla de lo antiguo y lo nuevo ha sido lograda por Leonard Spangenberg, hijo, de 37 años, en su iglesia-circular de Nueva Orleans, Louisiana. Aunque es solamente uno de los muchos edificios circulares de todo tipo que están surgiendo en todo el país, su forma, que utiliza el círculo como un símbolo de unidad, parece especialmente apta dado que la iglesia en cuestión es el Templo de la Unidad.

Gerald McCue, de 35 años, y el grupo de Lyman Jee, de 36, Eva Fong Low, de 35 y Lun Chan de 36, son otros de los seleccionados por la revista arquitectónica como merecedores de atención. Los tres últimos unieron sus esfuerzos para crear el Templo de Confucio en Sacramento, California, que combina en forma efectiva un edificio religioso y una escuela en una sola estructura rectangular de sencillez y detalles orientales.

McCue, que es profesor de la Universidad de California en Berkeley, ha atraído muy favorable atención en los

El ingenioso empleo por Rudolph de las líneas verticales y ladrillo, como en los edificios neogóticos que rodean su Centro de Arte, ha permitido la fácil asimilación de un edificio al paisaje arquitectónico de Wellesley.



círculos arquitectónicos por su elegante edificio de dos niveles en la falda de una colina que alberga el nuevo ciclotrón de la universidad, utilizado para investigaciones nucleares.

Muchos otros arquitectos jóvenes se están dando a conocer en sus estados natales y todo parece indicar que habrán de convertirse en figuras nacionales. Quizás esos proyectistas ganadores de premios como Ralph Anderson,

hijo, de Texas, y Dean L. Gustavson, de Utah, habrán algún día de ocupar un lugar entre los arquitectos magistrales del futuro.

Mientras tanto, ellos y sus colegas en todo el país continúan experimentando con cada una de las posibles relaciones entre forma, método y materiales, en el excitante proceso de dar nuevas formas a la arquitectura norteamericana.

De URBE, México.

Entrada de la Escuela de Florida. Arq. Rudolph.



LA HERENCIA DE WRIGHT

Vincent J. Scully.

El autor de este artículo, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Yale, nació en New Haven, Connecticut, en 1920 y se graduó en Yale, donde dicta cursos de Historia de la Arquitectura Norteamericana, Arte Griego y Revisión de la Historia del Arte. Su obra es vasta y diversa. Es coautor de "The Single Style" y "The Architectural Heritage of Newport, Rhode Island", que fueron premiadas por su erudición.

Frank Lloyd Wright es el más norteamericano de los arquitectos estadounidenses. Especialmente, un norteamericano del siglo XIX. En su vasta obra, iniciada en los postrimerías de la década del 80, desarrolló temas profundamente enraizados en la conciencia nacional de su época, cuya exploración literaria había estado en manos de Cooper, Thoreau, Melville, Whitman y Twain.

El propio Wright sostenía que su tradición era la de Jefferson. Como él, aborrecía la ciudad y proclamaba la moralidad intrínseca de la vida campestre. Pero el panorama norteamericano respondía a una escala más amplia, abierta y hostil que sus equivalentes europeos. La vida humana era allí más móvil, menos arraigada de lo que había sido por siglos en Europa. Y de ahí que el peculiar problema planteado por Norteamérica impusiera la creación de un medio ambiente que hiciera posible la habitación permanente, y que sus realidades acabaran por hacerse humanamente sensibles a través de la forma arquitectónica.

Su obra —que constituyó en sí la culminación de un proceso iniciado por Henry Hobson Richardson y continuado por los arquitectos de las shingled houses¹ de la década del 80 —encaró y exploró este tema dual. Así, desde los comienzos de su carrera hasta la época de su muerte, sus edificios fueron principalmente ambientales, o sea, espaciales, y puede decirse que su espacio era inequívocamente norteamericano. En primer lugar, expansivo, aparentemente ilimitado y continuo como el



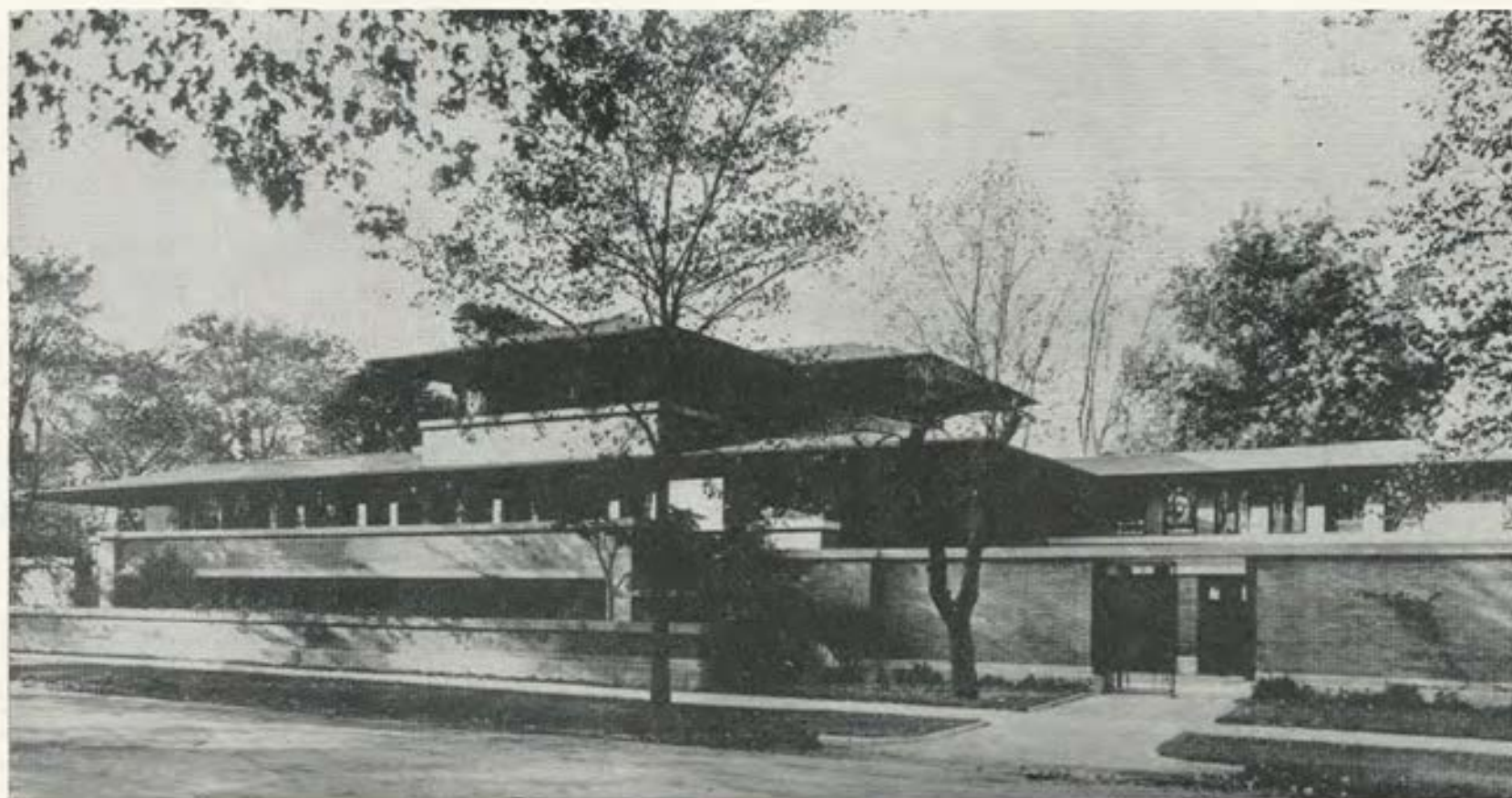
Wright.

mismo continente americano para los ojos europeos. Fluía de adentro hacia afuera en largas bandas continuas, como el cruce de caminos en una pradera. Apelando a este medium, elaboró una imagen convincente del lugar y de la vida que allí florecían, imagen cuya continuidad, infinitud y fluencia recordaban el "mar de árboles" y el "mar de hierba" de Cooper, el "camino abierto" de Whitman, y a Huck y Jim, los mágicos personajes de Twain, arrastrados río abajo en su balsa por la corriente del Mississippi.

tagónicas que habían sido particularmente poderosas en el país: la movilidad y la seguridad, ilustrada especialmente en la Robie House (1908) en que la masa de la chimenea parece estar enraizando el resto del edificio en el suelo mientras trata de elevarse a pesar de su mole, como un avión y levantar vuelo. En esta síntesis de antípodas, la intención de Wright era producir en el individuo fragmentado un estado de paz y serenidad, la "Gran Paz" del espacio protegido pero continuamente expansivo a que solía siempre aludir.

dos. De este modo, sus espacios se hicieron compulsivos, ya que toda la masa del edificio actuaba para reforzar y expresar su fluencia. Su ritmo era siempre modular, empezando con rectángulos entrelazados y evolucionando luego hacia formas hexagonales² hasta culminar en los últimos años en curvas y espirales, con mayor continuidad que nunca.

Todo el curso de esta evolución estaba orientado hacia la unidad. La geometría era siempre individual, de manera que en sus edificios, a pesar de su riqueza de inventiva plástica, nunca su-



Robie House, Chicago, 1909. Wright.

A este ámbito de infinitud y movilidad, Wright sumó sus antípodas de permanencia y seguridad. Los espacios continuos de sus diseños nacionales eran, por lo general, chatos y de escasa iluminación. Cavernosos, estaban anclados en su eje por macizas chimeneas, semejantes a las de las casas coloniales del siglo XVII. En los edificios más grandes, el espacio era a menudo verticalmente continuo, iluminado desde arriba y cerrado desde afuera, de modo que creaba un mundo puramente ideal.

Wright resumió así dos tendencias an-

En segundo lugar, trató de alcanzar esta conclusión apelando a otro instinto típicamente nacional, el de la unidad, por el cual todas las secciones independientes debían renunciar a parte de su identidad fluyendo de consuno en el todo. Volvió, pues, a estudiar la estructura, detallando y conglomerando la arquitectura tradicional a fin de elaborar nuevas normas que estuvieran enteramente al servicio de una idea espacial, a la que debían responder los sólidos del edificio en su totalidad, profundamente penetrados y entrelaza-

codía nada inesperado. No había repentinas transiciones escultóricas, como en la obra de Le Corbusier, ni el libre deambular propio de Aalto. Según los imperativos de esta totalidad, los muebles eran incorporados en escala con la arquitectura y no con las necesidades humanas puesto que la "serenidad total" proscribía toda estimulación de variantes inesperadas. En el mismo orden de ideas, los cuadros y las estatuas — concreción de actos individuales — no eran bienvenidos en sus edificios a menos que pudieran ser integrados como

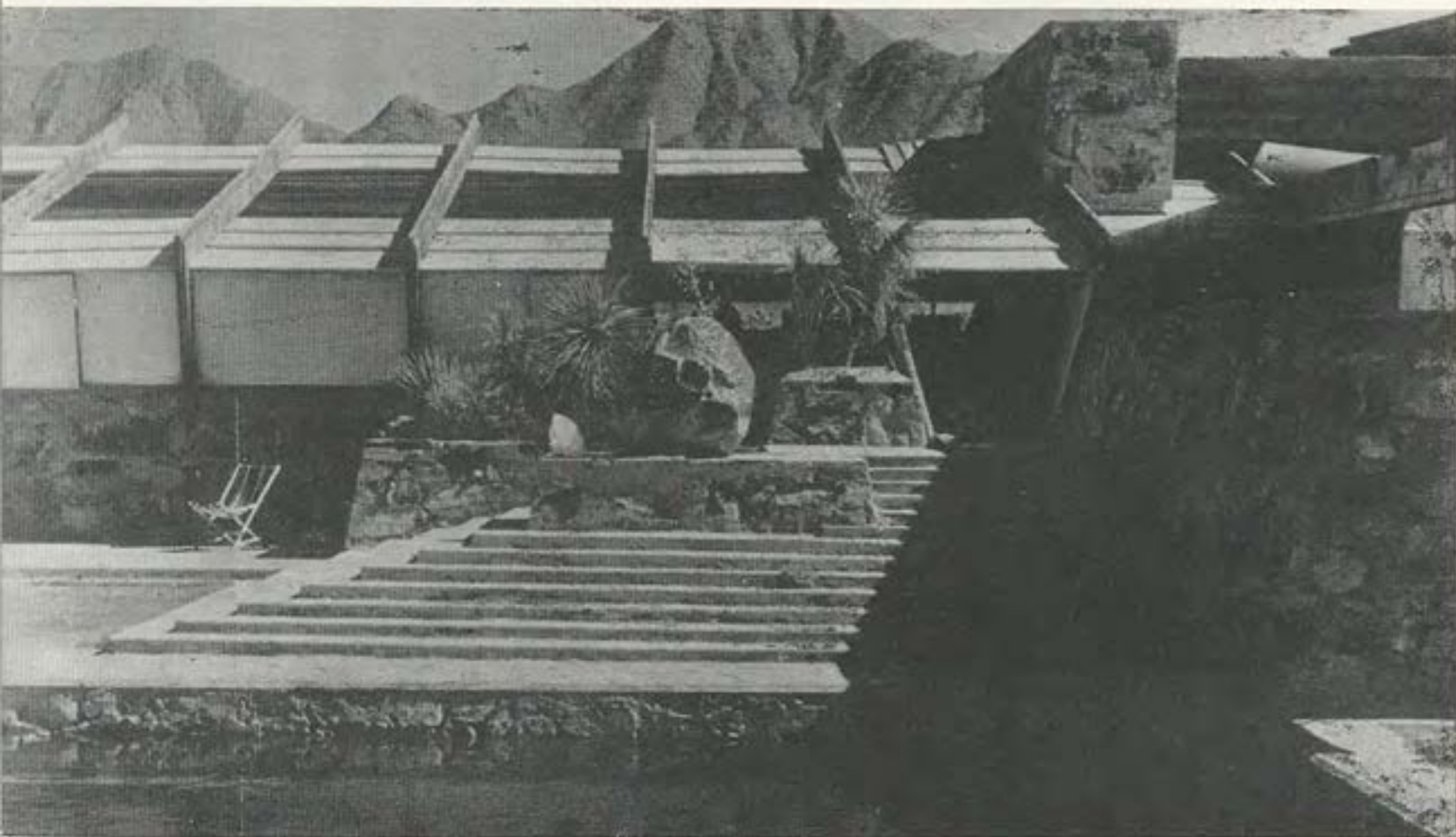
elementos subordinados dentro de la totalidad del ambiente arquitectónico.³

Ahora bien, trazada esta interpretación sumaria del diseño de Wright, ¿cuál es su legado? Probablemente ésta sea la pregunta más temible que se pueda formular a un arquitecto o crítico de arquitectura norteamericanos en el momento actual. Que yo lo entienda así puede parecer paradójico dada mi insistencia en el carácter norteamericano de su obra. Visto que se trata de una expresión tan única de nuestra condi-

ción, ¿no debería, por lo mismo, resultarnos natural a todos? De todos modos, la pregunta no es tan sencilla, y no lo es porque una herencia —especialmente en el plano intelectual o artístico— es un aporte del pasado para su aplicación en el presente y, por ende, encierra una promesa de evolución futura. Toda herencia, por definición, pertenece a los vivos. Se supone que es propiedad de ellos y que se manifiesta en sus actos como una condición especial de sus vidas. Y de ser así, los vivos pueden sacar partido de una herencia en dos formas: haciendo con ella co-

sas nuevas o convirtiéndola en un medio para conservar al pasado convincentemente vivo en el presente. Observando la obra de los discípulos más fieles de Wright, no quedamos muy convencidos de que haya realizado ninguna de ambas cosas. Verdad que muchos de sus últimos edificios pueden revelar una importante deuda con los miembros mayores de la confraternidad de Taliesin, como Messelink, Peters y Howe. Pero hasta que esa confraternidad empiece a producir obras propias, no podremos tener una idea definitiva

de sus últimos años, tendió a hacer aún más espesa la cortina de humo que, al igual que la mayoría de los artistas norteamericanos del siglo XIX, había mantenido siempre entre sí y el mundo. Esa cortina puede haber sido especialmente densa entre él y sus discípulos, ya que la atmósfera cultural en que vivían y trabajaban en los dos Taliesins sólo pudo haber contribuido a la perplejidad de sus seguidores. De ahí que sus edificios (los de sus discípulos más allegados) parezcan un derivado no muy lúcido de lo que él preconizaba



Taliesin West.

de la herencia que legó a quienes le estaban más próximos. Por otra parte, los últimos edificios creados por muchos de los antiguos discípulos del maestro no nos dan una idea muy positiva de su herencia. Por lo general, no parecen diseñar de acuerdo con sus principios, sino con su manera. Lo que no puede sorprendernos demasiado, ya que Wright esgrimía una fuerza creadora comparable a la de Miguel Ángel, para cuyos deslumbrados discípulos se acogió el apelativo manierista. Se nos plantea aquí un problema muy especial toda vez que Wright, en

—o sea, de sus teorías— más que de su obra propiamente dicha. En su forma más acabada, la obra de Wright era intrínsecamente recia, pese a su euforia espacial. Los valores "naturales" que exaltaba verbalmente y que la superficie de sus materiales tendía a celebrar en sus últimas obras, estaban en realidad sometidos a una disciplina interior por medio de una textura estructural integral y por la sencilla geometría a que hice referencia anteriormente. Tal reciedumbre y abstracción difícilmente se advierten en la obra más reciente de sus epígonos, que pa-

—o sea, de sus teorías— más que de su obra propiamente dicha.

En su forma más acabada, la obra de Wright era intrínsecamente recia, pese a su euforia espacial. Los valores "naturales" que exaltaba verbalmente y que la superficie de sus materiales tendía a celebrar en sus últimas obras, estaban en realidad sometidos a una disciplina interior por medio de una textura estructural integral y por la sencilla geometría a que hice referencia anteriormente. Tal reciedumbre y abstracción difícilmente se advierten en la obra más reciente de sus epígonos, que pa-

recen concentrarse más en los aspectos superficialmente decorativos, pintorescos y, a menudo, estéticamente sentimentales de su diseño. Al mismo tiempo la propia capacidad de abstracción de Wright parecía vacilar en la última década de su vida ante la presión de la excesiva edificación, la prisa, el deseo de epatar y quizá también la enfermiza adulación de quienes lo rodeaban.

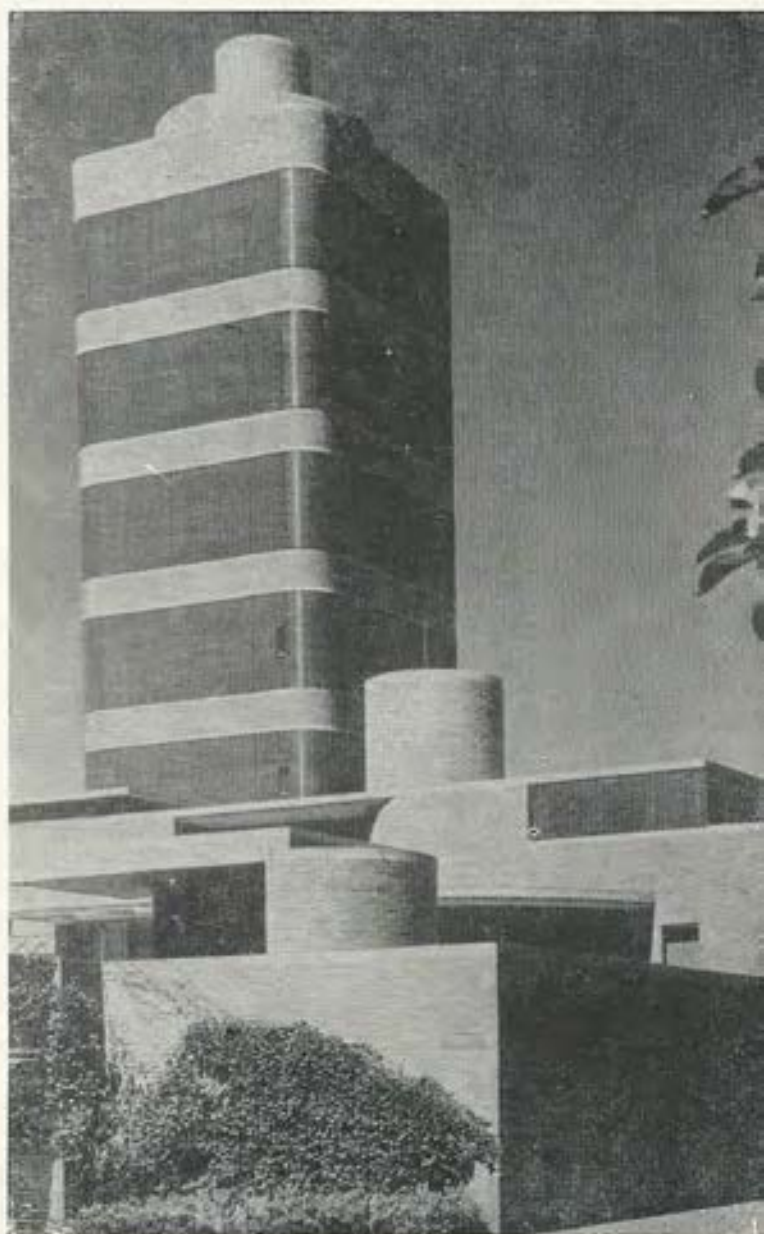
Por todos estos motivos puede ser que los últimos años de las décadas del cuarenta y el cincuenta fueran un período nada propicio para que un joven trabajara a sus órdenes o tratara de inspirarse en él y, por consiguiente, debemos retroceder aún más en el tiempo para descubrir las pruebas más calificadas de su herencia. Transportémonos, pues, a más de una generación atrás, hasta 1910 y 1911, cuando su primera obra teórica acaba de ser editada por Ernest Wasmuth en Berlín.

Su influencia en Europa data de esos años y actuó en un sentido directamente formativo sobre las etapas intermedias de la moderna arquitectura europea. Gropius, por ejemplo, adaptó con bastante fidelidad el Mason City Bank de 1908 y el proyecto del Yahara Boat Club, de 1902, a su Fábrica Modelo presentada en la Exposición Werkbund de Colonia en 1914. Un vasto grupo de arquitectos holandeses siguió a Wright aún más de cerca en la década del diez y posteriormente, de modo que calles enteras de Amsterdam casi parecen haber sido construidas por él. Y, lo que es aún más significativo, los experimentos neoplásticos de Van Tangerloo, Ban Doesburg y otros, parecerían provenir más directamente de su obra que del cubismo francés, con el cual estaban evidentemente en deuda.

1. Casas en desfile.
2. De las que Wright decía que tenían "más reflejo".
3. Recordemos, una vez más, la compulsión de la unidad democrática de Whitman en el "camino abierto", observada por D. H. Lawrence, y la necesidad experimentada por la sociedad norteamericana y advertida por Tocqueville, de que lo heterogéneo se transforma en homogéneo.

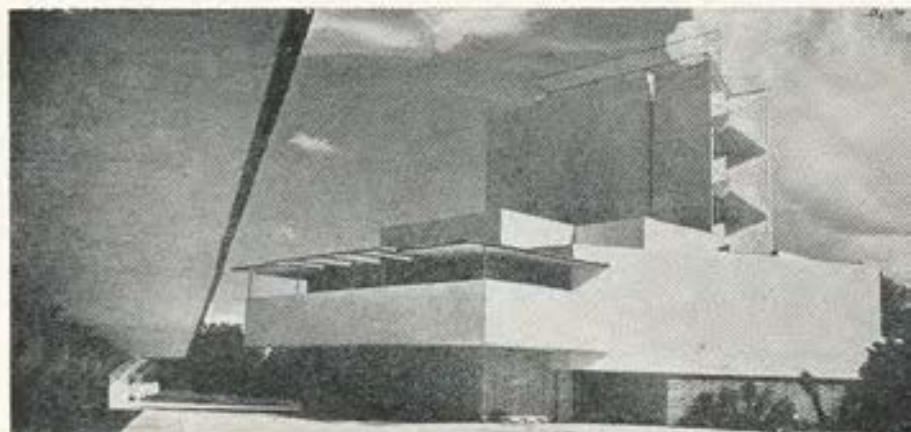


Living de Taliesin III, 1925. Wright



Torre de las Oficinas Johnson. Wright.

Capilla en Florida, 1938. Wright.



LA VERDAD SOBRE LA ARQUITECTURA FRANCESA



Aeropuerto de Orly, París.

Michel Ragon.

"El arquitecto debe volver a ser un constructor completo".

Ayer todavía, cuando se hablaba de arquitectura, era cuestión de iglesias, palacios, edificios públicos. Todo ligado a una idea de lujo, de decoración y de inutilidad. Hoy es todo lo contrario. Cuando hablamos de arquitectura se sobreentiende función, vida social, rendimiento. La arquitectura ha regresado a su misión esencial, que es el de alojar a los hombres y organizar las funciones de su vida social. También en el vocabulario arquitectónico las palabras nuevas han aparecido como discos rayados por cantantes desafinados utilizados en la prensa con fines demagógicos. Es un vocabulario arquitectónico nuevo que nos es propuesto y que corresponde a las necesidades de nuestro tiempo.

En efecto, contrariamente a la opinión pesimista corrientemente expandida, se siguen construyendo catedrales, pero éstas se llaman aeropuertos o unidades de habitación. Y en vez de tardar cuatro siglos para terminar una obra, no se tarda más de cuatro años. Ninguna arquitectura tan vasta como el Aeropuerto de Orly había sido construida en París después del Hotel de los Inválidos. Y no hay que olvidar cuando hablamos de proezas del pasado, que ni la arquitectura de Notre-Dame, ni la de Versalles ha tenido que preocuparse de lo que se llama arquitectura escondida, la más compleja, es decir, la arquitectura de los equipos, que requiere el máximo de ingenio para los circuitos de canalizaciones, cables, etc. El Aeropuerto de Orly con sus 30.000 m³ de concreto en sus fundaciones, sus 7.800 toneladas de acero para su esqueleto metálico, o sea más que el peso de la Torre Eiffel, sus dos hec-

táreas de fachadas de vidrio transparente, sus 1.370 locales, hacen de él, el primer aeropuerto de Europa.

Al aeropuerto responde la autopista. Desgraciadamente en Francia, en donde la red de carreteras es siempre la de carreteras reales de Golbert que no corresponde ya a las implantaciones de industrias y ciudades nuevas. Las autopistas son escasas. Durante mucho tiempo no ha existido otra autopista que la del Oeste. La autopista Sur que permite llegar a Orly rápidamente, es un buen ejemplo de urbanismo de carretera. Pero como la anterior no es larga. Una nueva autopista Esterel-Costa Azul (51 Km.) ha sido recientemente inaugurada.

En nuestra campaña las gigantescas presas han transformado los paisajes seculares, pero ellas son al mismo tiempo, así como los pilones eléctricos, creadores de una nueva belleza. La presa de Bort-les-Organes, en Corrèze o la de Donzero-Mondragon tienen la amplitud y la belleza de los teatros antiguos.

En nuestra civilización el trabajo de oficina ocupa un lugar preponderante. Este lugar no hace otra cosa que ampliarse en la civilización de mañana, donde el trabajo de los organizadores y distribuidores será normalmente mayor que el de los productores. Tampoco debemos extrañarnos si la gran arquitectura contemporánea está sobre todo destinada a los burócratas. Estos inmuebles de oficinas, son a veces tan colosales que se denominan palacios. Los palacios del siglo XX no son ya, en efecto, construidos para los autócratas, pero abrigan en su interior servicios internacionales como la Unesco, o centralizan oficinas dispersas en la ciudad

en un solo inmueble, como la Casa de la Radio, o la Caja de Asignaciones de París.

En los cinco años venideros hará falta construir de 60.000 a 90.000 aulas nuevas. El M.E.N. está en proceso de convertirse en el más grande constructor de Francia. Las soluciones adoptadas para las construcciones escolares son de una gran importancia para el futuro de la arquitectura francesa. Nuevas Universidades han sido construidas después de la guerra. Por ejemplo: la de Caen por Henry Bernard, así como la Facultad de Derecho en Rennes, por Cornot y Le Normand. Pero las pequeñas escuelas rurales constituyen sobre todo un problema urgente que sólo podrá resolverse con la prefabricación.

Las estaciones de servicios han sido durante largo tiempo la única arquitectura del siglo XX que podíamos ver en los campos europeos. Desgraciadamente ellas son a menudo más modernistas que modernas y más decorativas que funcionales. Las estaciones de ferrocarril son por el contrario, poco visibles en Europa, puesto que tienden a construirse en el subsuelo. Este proyecto de estacionamiento Saint-Lazare, por López en París, permitiría albergar 500 automóviles. Grandes estacionamientos subterráneos han sido construidos en Rouen por B. Gosse. Pero trabajos tan gigantescos para tal número de vehículos parece irrisorio.

Un fenómeno nuevo: El gran conjunto

Una de las palabras que nos viene en mente en la actualidad es el Conjunto. El Gran Conjunto es un fenómeno

nuevo, ya que se trata de una nueva ciudad construida a menudo, fuera de los lugares naturales, después de una decisión administrativa.

El Gran Conjunto responde ya a la noción de Supermercado y Centro Comercial. Estos centros están en contraposición a los comercios repartidos en las diferentes calles de la ciudad. Pero ello se acerca a la concepción medieval que reunía en una misma calle comercios idénticos. El problema del Centro Comercial copiado de los "shopping centers" americanos, consiste en reunir en un mismo edificio todos los comercios necesarios para la vida de una ciudad. El Centro Comercial es un elemento capital en el urbanismo, ya que suprime la animación en las calles que privadas de comercios, no son ya vías de comunicación. Ello suprime igualmente los pequeños comercios y reduce los intermediarios. El Super-Mercado no es más que un centro comercial limitado generalmente a los comercios de alimentos. Reduce las pérdidas de tiempo suprimiendo los múltiples desplazamientos.

"La Unidad de Habitación de amplitud eficaz" deseada por el CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), se ha realizado en Marsella por Le Corbusier, Wogensky y el ingeniero Bodiensky con el nombre de "Unidad de Habitación de amplitud eficaz". Multiplicadas dichas unidades habían formado una ciudad radiante. Es decir: el Gran Conjunto ideal. Pero los promotores del gran conjunto han preferido la imitación al original, la adaptación más o menos buena al prototipo de Le Corbusier que ha servido de modelo para las unidades de habitación de Rezé-Nantes, Berlín y Briey.

Que un museo de arte moderno necesite una arquitectura moderna esto es evidente. Sin embargo, casi todos los museos están en viejas conchas, en antiguos apartamentos principescos o bien en especies de garajes y cuando se encuentran en un edificio moderno, funcional, como el de Trabajos Públicos de Perrat en París, el Estado no encuentra nada mejor que afectarlo con una Oficina de la Administración. Es lamentable el que París, aparte de este museo, no dispone de ninguna arquitectura museográfica válida. La sola esperanza para París de un museo funcional es el Museo de Arte y Tradición Popular que Dubuisson construye actualmente en el



Zona de grandes concentraciones. Proyecto para Tolosa, Francia. Arquitecto Candilis.

Bosque de Bolonia. La provincia francesa no está mejor surtida, aparte del nuevo Museo de El Havre y el Museo Fernand Leger en Biot.

Con los teatros sucede otro tanto. El primer teatro construido por un arquitecto moderno es el de los Campos Eliseos de Perret de 1913. El problema para los arquitectos actuales que piensan en el teatro es el de investigar en colaboración con los escenógrafos, una nueva dimensión teatral, un teatro de concepción inédito. Es en este sentido que Tounon construyó un plano de Autant-Lara, un "Teatro del Espacio" para la Exposición de 1937. Recientemente Claudio Parent y Shoffer han ideado un teatro giratorio, y Wogensky y Polieri un teatro "torique". Estos dos proyectos partieron del principio de un "teatro de movimiento total" que envuelva a los espectadores.

En fin, la introducción de la arquitectura en la fábrica es una realidad muy reciente. Las principales realizaciones francesas en este género, son la Imprenta Mame en Tours y la fábrica

Kenaul en Flins por Zehrfuss, la fábrica Atómica de Saclay, la fábrica Kores, en Meaux, por P. O. Baeur, el Centro Electrónico Thompson-Houston en Bragneux, por René A. Coulon.

Paralelamente a estas palabras nuevas, podríamos igualmente hacer una lista de palabras que deben desaparecer del vocabulario arquitectónico: calle, patio interior, granero, buhardilla, muro medianero, frente, habitación de servicios, armario con espejo, etc.

El urbanismo de la ciudad del mañana, suprimiendo la calle, suprime también el frente. Los bloques de viviendas son construidos en las zonas verdes lo más lejos posible de las vías de comunicación, los bloques a su vez suprimen los bloques medianeros y el patio interior. Los techos-terrazas suprimen los espacios perdidos de los desvanes y por consecuencia las buhardillas y las habitaciones de servicio. El maquinismo arreglado vuelve desde luego inútil, el empleo a tiempo completo del servicio doméstico. En cuanto al armario con espejo, decoración acostumbrada del

Vista parcial del Museo de El Havre.



mobiliario pequeñoburgués, desaparece en beneficio de los "closes" integrados a la arquitectura.

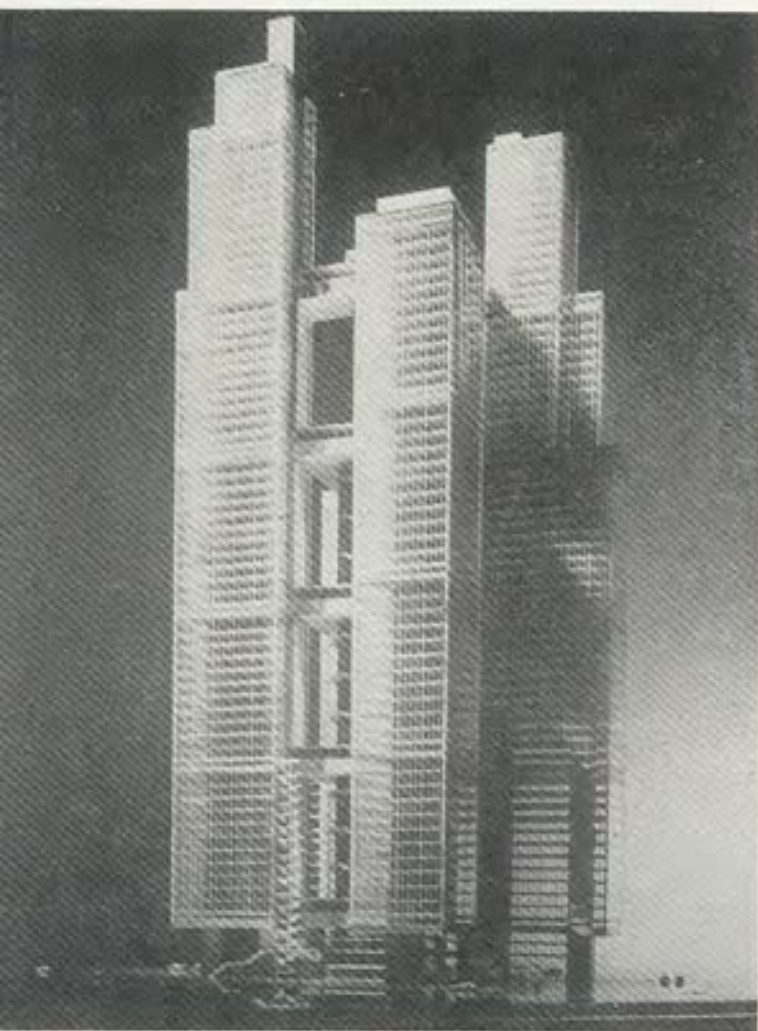
El difícil contacto del hombre de hoy con la arquitectura nueva que se le propone, mantiene siempre la relación del hombre y la materia. Los hombres aman en efecto del instinto, los materiales envejecidos. A falta de ruinas, el rastrojo o las piedras lo arrebatan. Estos materiales se integran en efecto perfectamente a la naturaleza. Ellos han

que hoy en día. No hay más que ver los jardines de Versalles, donde todo está concebido mediante una óptica geométrica, incluyendo los árboles, los zarzales que están podados de la manera menos real posible. Algunos arquitectos contemporáneos tienen desde luego una tendencia abstracta. La Casa de la Cascada, de Frank Lloyd Wright es indudablemente de concepción naturalista, mientras que el Seagram Building de Mies van der Rohe es de concepción

Estas nuevas necesidades han influido sobre las formas. Estas necesidades del hombre del siglo XX son el aire, el espacio, el sol, la higiene. Si los grandes vanos vitreos son el resultado de las largas ventanas hechas posibles por el concreto armado o el acero, así también por el progreso en la fabricación del vidrio (hasta el siglo XVII el vidrio no podría fabricarse en superficies mayores de 40 centímetros de lado) ellas responden también al deseo del hombre actual que desea inundar su casa de luz y de sol, mientras que nuestros padres y abuelos huían del sol como de la peste. El gusto de la higiene obliga igualmente al arquitecto a concebir cocinas aireadas, prácticas y claras, así como salas de baño bien equipadas. Se sabe que ni el arquitecto del Palacio de Versalles, ni aquellos de casas para alquilar del siglo XIX tenían tales preocupaciones.

Se podría así establecer un código humanista de la arquitectura, ya que no hay que olvidar que la arquitectura debe ser vista también desde el interior. Ella no puede contentarse con ser una buena fachada como era corriente ayer, debe preocuparse de su contenido, el bello monumento inhabitable es un contrasentido. Lo hemos podido constatar en las industrias sin ventanas americanas donde los altoparlantes debían instalarse para anunciar los cambios de temperatura, no pudiendo el obrero vivir absolutamente aislado del mundo exterior. Durante largo tiempo el patrono sostenía que los obreros no se daban cuenta del ambiente de sus trabajos y que era innecesario mejorarlos. Hoy los obreros exigen la insonorización, la luz, y una mejor ubicación, de las maquinarias. El arquitecto de fábricas no puede ignorar esto.

Hay que construir rápido y barato. Los alquileres moderados lo exigen; para lograr esto hay sólo un método: la prefabricación. Con la industrialización una casa obrera puede construirse en tres días, tardándose un año en la misma construcción por los métodos tradicionales. Cuando se trata del hábitat los hombres del siglo XX reaccionan como esos enfermos testarudos que sólo creen en la "medicina de las plantas" y que prefieren morir antes de tomar cualquier medicamento farmacéutico. Se confunden a menudo las palabras prefabricación, industrialización, normalización, etc. La prefabricación es en realidad una primera etapa hacia la indus-



Basamento de 220 metros de alto, con cuatro torres unidas entre sí por cinco plataformas. Cada plataforma determina y distribuye cuatro cuartos, de suerte que se crea una serie de edificios superpuestos. París. Arq. Bernard Zehrfuss.

sido de alguna manera segregados por la naturaleza. Por el contrario existe un corte muy neto entre la naturaleza y los materiales de arquitecto contemporáneo. El concreto, el acero, el aluminio, el vidrio, los materiales plásticos son materiales fríos y anti-naturalistas.

Es en efecto la vieja pelea de la abstracción y del naturalismo que resurge aquí. Pelea que no es únicamente contemporánea, el desprecio de la naturaleza en el siglo XVIII era mucho mayor

puramente abstracta. El arquitecto contemporáneo tiende a crear formas nuevas que compitan con las de la naturaleza. Que soñamos por ejemplo a la bóveda del CNIT de la que Claude Lévy-Strauss dice le parece: "bella como una montaña, no como un monumento".

Los nuevos medios técnicos

Las nuevas técnicas y los nuevos materiales han suscitado nuevas formas.

trialización de la construcción. Es la fabricación previa de ciertos elementos que sirven en la construcción y que son trasladados a la obra listos para ser ensamblados. Así las puertas y ventanas son hoy en día casi siempre prefabricadas. Esta prefabricación es posible sólo con la estandarización.

Es en la estandarización que la prefabricación es posible y que la industrialización de la construcción empieza.

El estándar ha permitido la creación de uno de los elementos típicos en la arquitectura actual: el muro-cortina. Consecuencia de los esqueletos metálicos o del concreto armado que vuelven inútiles los muros de carga, el muro-cortina es un ensamblaje metálico en general de aluminio, enmarcando extensos vanos y constituyendo un entramado uniforme sobre la fachada independiente del esqueleto de carga. La fachada del nuevo aeropuerto de Orly y la del CNIT están formadas por muros cortinas.

La profesión de arquitecto tiende a estallar sobre la presión de las diversas especializaciones. ¿Podemos decir que el arquitecto está desplazado por los técnicos? Antiguamente el arquitecto era a la vez pintor, escultor, ingeniero, constructor y a veces contratista.

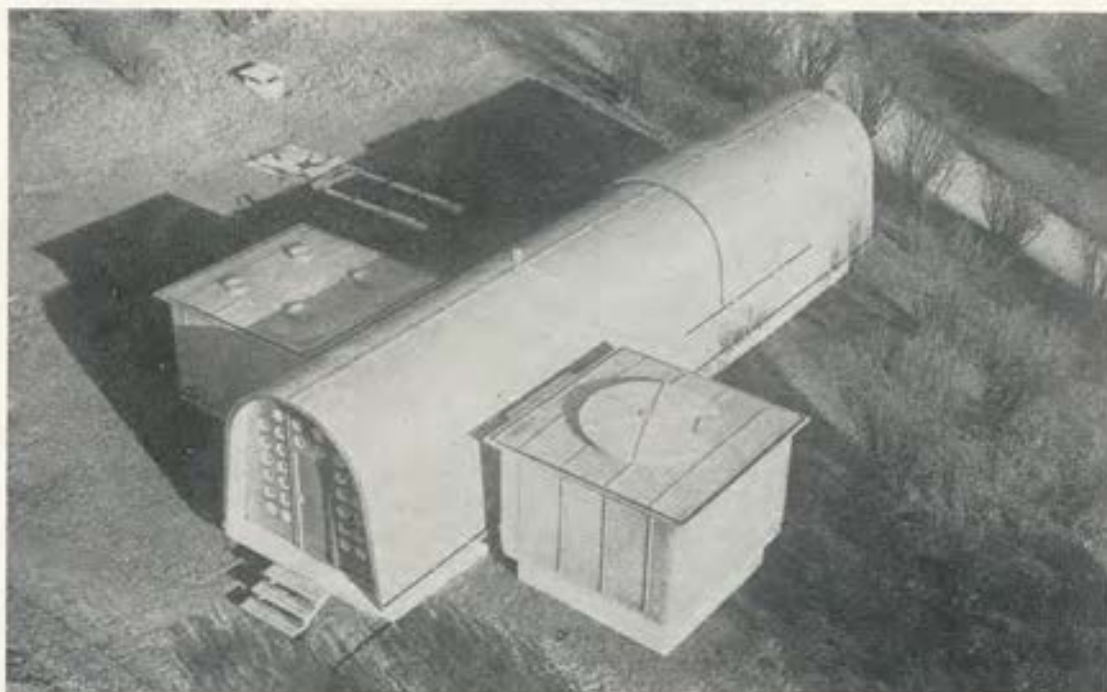
En el siglo XVII la profesión empezó a ser codiciada y el arquitecto empezó a separarse del contratista. En el siglo XIX el artista (pintor, escultor) se separa definitivamente del arquitecto. Los académicos se contentaron solamente con decorar. En cuanto a los modernos ellos no tuvieron paredes a su disposición. El divorcio había comenzado a partir del gótico cuando la escultura se separó del muro hasta lograr su autonomía completa en el renacimiento. Como también el cuadro debía separarse del muro a partir de Van Eyck. Nuestra época aspira a esta fusión entre los diferentes plásticos. Se habla a menudo de esta "síntesis del arte" cuyo espíritu debería formarse desde la Escuela de Bellas Artes. Pero la Escuela de Bellas Artes se desenvuelve sobre demasiadas costumbres para que la voluntad de transformar su enseñanza arcaica no sea más que un mito. Se creyó solucionar este problema cuando Perret como profesor de la Escuela Especial de Arquitectura realizaba una enseñanza más técnica, pero observamos hoy en los trabajos de los alum-

nos la misma falta de visión que los de la Escuela de Bellas Artes.

La Universidad de la Construcción que propone Balladur, ¿será un medio de salir de este atolladero?

La reforma en la profesión de arquitecto obligaría a éste a escoger entre la técnica y la plástica. Veremos plásticos entrando en las oficinas de arquitectos como ya se ha visto entrar a los ingenieros. Esto sería una ocasión de reconversión para muchos artistas. Pero la profesión de arquitecto amenazada por la creación de oficinas de estudios lo llevará a lo mejor a no ser más un plástico. En efecto la construcción tiende

venía produciendo en este aspecto. Las fábricas se estaban pintando con colores sucios para así evitar que el sucio fuese menos visible, después de la guerra todo se pintó de verde agua. El consejero del color crea a la vez colores funcionales y colores de ambiente. El color funcional permite determinar por ejemplo los líquidos o el gas en las tuberías y poner en relieve las partes móviles de las máquinas con el fin de evitar accidentes. Es una puesta en color de valor informativa. En la arquitectura el consejero del color debe, pues, trabajar con el arquitecto desde sus primeros planos como sucede corrientemen-



Sala de Meridiano en el Observatorio de París realizada con "elementos Proeve".

hoy a suprimir el arquitecto únicamente como plástico, de la misma manera que ayer los arquitectos necesitaban ayuda del ingeniero sólo para consejos técnicos.

Las nuevas profesiones

La profesión de arquitecto ha suscitado profesiones nuevas como el **estético industrial** y los **consejeros del color**. Los arquitectos en el empleo del color (casi siempre con razón) se entienden mejor con el ingeniero que con los plásticos. Sin embargo los consejeros del color han surgido del poco acierto que se

te. Así Fasani, Filacier, Lassus y Batrux, han creado un departamento que agrupa a 20 o 30 consejeros del color.

La estética industrial comprende tres grandes estudios en París: Tecnes, fundada por Jacques Vienot y cuyo creador principal es Roger Talon; el estudio Raymond Levy; el taller George Patrix. Otros veinte pequeños estudios integran esta profesión venidera que se propone diseñar de nuevo todos los objetos de nuestra vida corriente.

MARINO DI TEANA UN ESCUPTOR CONSTRUCTOR

Pierre Joly
de Jardin des Arts.

Proposición Arquitectural para una Universidad, 1942.
Escultura de Di Teana.

La escultura estaba alejada de nuestra vida. No la veíamos en las calles, sobre las plazas (se erigían monumentos a veces que no tenían de escultura más que el nombre, pero se ha dedicado la mayor parte del tiempo a reemplazar lo que la ocupación había hecho desaparecer...) Después siempre asociada al acto de construir, desde el Parihenon a la avenida Raspail, el escultor era repetidamente rehusado por una arquitectura que se alzaba sin decoro. Al surgir lo "funcional" interrumpe brutalmente una colaboración que databa de muy lejos y que había, como era natural aportado frutos magníficos y otros menos sabrosos.

Medio siglo más tarde no parece que con esta ruptura la arquitectura haya ganado nada: la falta de imaginación de que da pruebas contundentes las recientes realizaciones, sobre todo en las inaptitudes para crear paisajes nuevos en los que el hombre pueda encontrar el placer de vivir.

En cuanto a la escultura, se arriesga a enfermarse en el estrecho dominio del objeto, o mucho peor, del bibelot. Los escultores creen hacer lo mejor posible dividiendo en dos partes desiguales su vida, la una consagrada al arte y la otra a su pariente más pobre, el arte monumental, así como vergonzosos encargos de arte decorativo, que realizan como excusándose, para iglesias o escuelas.

Pongo estas cosas en el pasado por docencia o por optimismo, pero podré decir que los tiempos han cambiado. ¿Pueden los escultores dignos de su nombre protestar contra tal estado de cosas? Pocos son para mí los que llegan hoy a la madurez de su talento que se hayan revuelto más abiertamente que Marino di Teana.

Uno ha visto sus fuentes, que hacen un sorprendente cuadro rumoroso de hierro y agua, bajo la bóveda del Gran Palacio durante la última Feria de París. Prepara la restauración y el decorado de una capilla romana en la Garde-Freinet, a varios kilómetros de la Costa Azul. Uno recuerda el mobiliario de oficina en hierro y acero que expuso en el Museo de las Artes Decorativas (**El Objeto**). Sabemos que ha ganado el concurso abierto para una escultura monumental que será colocada delante de una fábrica nueva de Saint-Gobain en Rantigny, en el Oise.

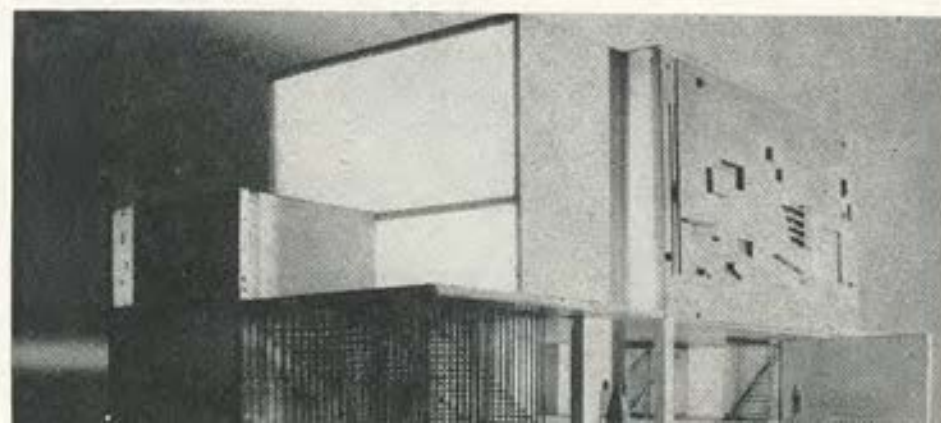
De todas las formas inventadas por él a lo largo de su trabajo ha realizado un esquiso en miniatura. Ciertas de estas sus pequeñas esculturas, en plata, caben fácilmente en la palma de la mano, pero parece que es más fácil verlas grandes, que verlas a un solo golpe de ojos. "Si uno lo quiere hacer grande, es necesario hacer una miniatura", explica Marino. Pero eso no es para él otra cosa que una maqueta, el carnet de notas de sus proyectos.

Espera este escultor erigir algún día sus esculturas entre nuestros edificios y nuestras calles. Ve la aparente paradoja de una escultura llamada abstracta que tiende a meterse en nuestras vidas, que tiende en la transformación a modificar el cuadro donde uno se "envuelve". Sé que esta búsqueda puede ser una idea moderna del lujo de esta suerte de belleza que no sabemos crear y que la tomamos de los siglos pasados por intermedio de los anticuarios. Marino di Teana ha vuelto a descubrir el lujo en los materiales modernos, el vidrio y el acero. Al escucharlo, uno piensa en la idea antigua aún no desusada, pero anticuada, de los objetos de lujo. El habla del acero como uno lo hacía entonces tentado por el oro, ciertos aceros inoxidables que resisten las más altas temperaturas sin deformarse y que aseguran a la obra de arte una suerte de eternidad. Así como aceros especiales que se utilizan para ciertas piezas de motores a reacción, metales que se dejan trabajar difícilmente "con enormes martillos y sierras alternativas que avanzan un centímetro por hora!"

Los materiales predilectos de Mario son los de la industria moderna y si no los trabaja en artesano lo hace en obrero. El las "fabrica" y toma prestado como herramientas (al ejemplo de otros escultores contemporáneos) los útiles y las técnicas del taller mecánico: soplete, soldadura eléctrica...

El viaje de Di Teana

Ahora si se me pide narrar la vida de este inventor que vive de acuerdo con las técnicas más recientes, diré que es el hijo de pobres campesinos y que su historia es la de un improbable viaje, un viaje en el tiempo, que le lleva a



Templo, Maqueta Di Teana

marchas forzadas a los tiempos modernos...

Francesco Marino que uno llama Teana, nombre de su pueblo de origen, nació hace cuarenta años en un caserío montañoso entre Roma y Nápoles, pero más cerca si se me comprende bien, de la Roma antigua. Su abuela, según él cuenta hilaba y tejía el lino que ella había plantado y cosechado, su familia no compraba nada; producían todo lo necesario, y esos campesinos, aún se encuentran al modo del antiguo Lacio, con túnicas de lino que les protegen mal del frío invierno. "Pero la costumbre —Marino recuerda—, está magnificada de simplicidad: nada más que el blanco y el negro".

Su primera ocasión, es sin duda el encuentro con un pintor de "pega", que lo animó en su infancia para que lo acompañara por el mundo. Este es el comienzo de su viaje que no llegó entonces a traspasar los límites de la región. Cuando el pintor habla de ir a Milán los abuelos de Mario se opusieron a la partida, pero éste ya ha sido inoculado del virus del sueño con otras tierras. Deja el pastoreo de carneros y se hace albañil, oficio que más tarde en su segunda etapa ya como emigrante en Buenos Aires le servirá mucho. A los diez y seis años, junto con su padre instala una empresa de construcción.

Su habilidad, su inteligencia de oficio le llevan pronto al cargo de Jefe de obra. Pero este no es el blanco perseguido por él. Prepara con entusiasmo su nueva etapa que ha de ser decisiva: su ingreso en la escuela de Bellas Artes para aprender escultura.

Para los emigrados contratados, los lazos familiares se concebían de una manera simple y brutal, cada uno era, como un diente de sierra junto al otro en el trabajo, de hecho se establecían compromisos de asociación. Cuando Marino llevó a su casa la nueva de su éxito en el concurso de Bellas Artes, sólo oye este comentario:

—Prepara tus cosas, dejarás esta casa mañana temprano.

El padre y el hijo no deberían verse más. Marino había roto el contrato.

Más tarde, ya escultor, él busca expresarse, no está satisfecho con la escultura que se hace por "esa semejanza que siempre tienen con las cosas, en el Arte Etrusco, en el Contemporáneo... "Viene a París a luchar. Vive

difícilmente, son periodos de dificultades materiales y morales, que lo llevan a la reflexión, une la fuerza a la ocasión de sobrepujar. Sus reflexiones lo llevan a un día a meditar sobre un sujeto inesperado: el Caballo de Fach". Esta mediocre efigie ecuestre situada sobre la colina de Chaillot ocupa su imaginación. ¿Por qué el espacio que se cuela majestuosamente a través de largas explanadas del Campo de Marte? ¿Por qué ese gran color de espacio magníficamente firme al lado de la Escuela Militar de Gabriel y que pasa asimismo alrededor de la Torre Eiffel y lleva la mira contra este mojon mal encontrado?

El espacio sensible

Marino pensó una sola solución: cortar el caballo en dos, así como el caballero, para que el espacio pueda continuar su camino a través de la escultura hasta el Arco del Triunfo, al fondo. Así con un total desprecio para las estatuas ecuestres y las glorias militares, realiza la experiencia y establece un nuevo y sorprendente teorema en el uso de su escultura, un teorema según el cual "uno y uno no son ya dos, son tres". Pues hay el espacio interior como una escultura nueva entre las dos esculturas materiales que él hace. En adelante sabe (y es esta la última etapa de su viaje) que él va a esculpir y cómo lo va a hacer. Ese ritmo binario que ha inventado como si desdoblase algunas dimensiones de la extensión, esta suerte de dialéctica espacial con la que él juega, ha hecho de alguna de sus esculturas una "máquina movilizadora del espacio".

Uno tiene culpa de no ver allá una abstracción geométrica. Para la imitación del escultor, el espacio debe ser sensible. El le toca, le modela, él sabe apreciar la fluidez o la densidad.

En una de sus esculturas constructivas, próxima en su espíritu a la arquitectura, pero de una arquitectura más libre puesto que ella es el lenguaje al servicio de las funciones, Marino di Teana, ha construido para un edificio moderno una lámpara semejante a una barriada de una ciudad con rascacielos agrupados al centro, las casas alineadas a lo largo de las calles. Muchas de sus maquetas están próximas a la construcción y son posibles para que un arquitecto las interprete y diseñe sus edificios entreabiertos, sus inmuebles visionarios. El mismo no ha vacilado en intentar la metamorfosis.

En los confines de Brie

Lo que él ha descubierto al fin de cuentas es la madurez; ha trazado su camino de acuerdo con sí mismo. En la obra que ha realizado todos sus dones encuentran su empleo. Delante suya está la vida para materializar su reverso, por suerte es también la hora en que el viajero puede establecerse, y Marino, decide hacerlo en un villorrio de los confines de Brie, que aun en la vecindad de París, ha guardado mucho sus costumbres. Uno lo imaginaria demasiado insensible a tales costumbres, indiferente al paisaje, a la campiña que le rodea, pero guarda bastante de su heredad campesina pa-



Lámpara para el recibí de un edificio moderno Di Teana.

ra degustar ese ángulo de tierra. El vuelve a encontrar su júbilo infantil: "Yo no sé escribir, me dice, pero creo que podría hacer poemas todo el día".

Las casas que le rodean le dan el rendimiento de sus volúmenes y así llega a verdaderos diseños ante la Naturaleza.

La imaginación más fuerte necesita nutrirse. La escultura de Marino di Teana no será extraña u hostil a la naturaleza que él ama. Ella debe encontrar su lugar como él dice: como la obra del hombre al lado de su creador.

Ha aprendido a conocer mejor la línea refinada de todo, de los árboles del jardín, la belleza de sus casas que son para él el recuerdo de las cosas que hace.

ERIKA DENKEWITZ

UNA PINTORA ALEMANA

Cuando se habla o se escribe sobre el tema apasionante del Arte y se analiza la labor de un determinado artista, siempre se buscan las raíces de transmisión e influencias, mas si se trata de grupos pioneros de movimientos artísticos, ello lleva indudablemente consigo las referencias de tipo nacionalista en el sentido más puro de esta expresión. Así cuando nos referimos a una artista alemana como en este caso, pensamos de inmediato en el Arte Alemán, e irremisiblemente surge en nuestra mente lo más trascendente de este arte, el Expresionismo. Claro que hemos de saltar sobre la historia del Arte Alemán, pasar sobre los diferentes periodos de creación del mismo, que si bien tiene una fisonomía como el de cada país, aunque no pretendemos la comparación, juzgamos que es a partir del Expresionismo que esta su fisonomía, tiene una particular manera expresiva.

Después de la guerra de 1914-18 triunfa el Expresionismo de una forma total, pues aparte del éxito pictórico o escultórico, éste se hace patente en el teatro, en la literatura y en el cine. Representa una manifestación con carácter nacional para Alemania y la calidad de sus artistas innumerables afirma la trascendencia del movimiento. Cierto que en otros países el expresionismo está representado por individualidades o grupos importantes cuya representación se enlaza con antecedentes expresivos de pintores de siglos anteriores. España tiene un lugar excepcional en este caso, el dramatismo pictórico e imaginero ha sido perfilado a través de toda su historia del arte. Pero nos estamos alejando del objetivo fundamental de este escrito, que no es otro que servir de introductor en el conocimiento venezolano de la artista Erika Denkwitz. Hablar de Klee, de Krichner, de Muller, Nolde, Grosz, Kandinsky, Kubin, Macke, Franz Marc, etc., etc. . . llevaría a un trabajo muy extenso que hoy no voy a hacer. Su referencia es para patentizar cómo tal riqueza de nombres refleja las grandes posibilidades que ofrece para los nuevos el amplio horizonte que ellos abrieron, así como creo firmemente que es a partir del expresionismo cuando surge todo un proceso creativo que va a proclamar los ismos posteriores.

Siempre que surge en el universo artístico un nuevo valor como en este caso Erika Denkwitz el optimismo sensible del espíritu se prolonga hacia un permanente aflorar de esperanzas.

A. G.



1



2

En estos días Erika Denkwitz, joven pintora nacida en Hamburgo, tiene en la casa llamada "el puente de las naciones", de Oldenburgo, una exposición. Hizo en la Academia de Artes de Hamburgo sus estudios con los profesores Trökes, Wienert y Kranz. Hace unos pocos meses terminó su formación como educadora artística. Para obtener el permiso de enseñar en escuelas superiores está realizando estudios complementarios de biología. Pero prefiere pintar. En su pequeño taller los cuadros de tiempos recientes a menudo se diferencian muchísimo uno del otro; manifiestan múltiples ideas tanto propias como de origen ajeno. Sin embargo, por vías aparentemente muy diversas la artista está en búsqueda de algunos temas principales:

En la Reproducción N° 1 (pintura a Gouache) abundan pinceladas cortas, negras, blanco-grises y de color hierro oxidado, determinando así los tres colores principales del cuadro. El fondo, compuesto de campos irregulares, guarda, en cuanto al color, ante todo afinidad con las pinceladas marrones; parece como si colonias de ellas emergiesen de él. Abajo las pinceladas blan-

co-grises forman una leve curva que parte de campos de color duramente bordeados a la izquierda y se neutraliza a la derecha debido a manchas claras que les vienen al encuentro. Las pinceladas negras se concentran en una especie de ojo en el centro del cuadro y, formando torbellinos al lado izquierdo y derecho, dan la impresión de un movimiento que más bien está girando en el mismo lugar sin atravesar el cuadro de un extremo al otro. Lo que realmente no se mueve parece moverse, ya que intranquiliza al ojo: no hay ni una línea horizontal ni vertical que preste apoyo sino que predominan líneas oblicuas: los campos de color son vagos sin tener bordes agudos. Generalmente las pinceladas son curvas como si se estre-

objetos es precisamente el movimiento mismo.

El dibujo de tamaño grande a pluma de caña de la **Reproducción N° 2** hace un efecto completamente distinto. Hay tres tonos uno junto a otro: un negro homogéneo, un gris producido por campos de rayas, un blanco no sólo como fondo sino también en figuras individuales delimitadas. Aquí las formas hacen un efecto mucho más construido que movido. A la izquierda hay dos figuras a manera de discos, una más arriba que la otra; las une una tira negra que se puede ver sólo en tres lugares, pues grandes campos blancos se extienden por encima de ella. Estos campos parecen exfoliarse del fondo blanco; también se pasan paulatinamente hacia las

como el de la Reproducción N° 1; pero los colores a pastel no chocan entre sí de manera tan dura. El movimiento, sobre todo, está más moderado.

Una tendencia que atraviesa toda la superficie del cuadro, a la cual allá en el anterior (Reproducción N° 1) aluden sólo las líneas blanco-grises, conduce en la Reproducción N° 3 desde la derecha hacia la izquierda igual a una cuña grande que por lo pronto está fijada en el borde, pero ya no necesita tal apoyo a la izquierda. Allí, a la izquierda, el movimiento principal finaliza en la raíz de una contracorriente amarillenta. Ya no son líneas sobre un fondo que representan el movimiento, sino campos más grandes de colores afines. Un semicírculo completamente a la de-



mechiesen; nuestra mirada pasa por su gran cantidad sin ser detenidas por un motivo predominante; el gran óvalo yacente que abarca todo, apenas se nota. La relación entre las pinceladas movidas y el borde del cuadro es floja. Por ello el cuadro no surte el efecto de un esquema de formas construido por el artista sino de un sector de un mundo de formas descubiertas que hay que observar. Por lo tanto, uno opinaría que el trabajo con el microscopio estimuló a Erika Denkwitz. Ella misma lo considera posible. Tanto la gran cantidad de pinceladas y su agitación como la perspectiva plana del espacio, en el cual existen interferencias pero ninguna perspectiva honda, así lo indican. Pero de ningún modo el cuadro refleja nada definido sino que su

formas rayadas. Asimismo líneas y haces de líneas cambian su aspecto, pues en parte limitan configuraciones planas, en parte intentan cortar en ellas aperturas redondas; un haz de líneas ramificadas concilia la configuración nudosa arriba a la izquierda con las planas figuras geométricas abajo. A la derecha se amontonan cortas pinceladas sombreando el cuadro hacia el borde. Arriba y abajo a la izquierda líneas aisladas van tentando el camino hacia el borde donde fijan el esquema de formas. Con este apoyo en el borde se crea firmeza.

El contraste entre las dos obras (Reproducción N° 1 - Reproducción N° 2) es grande, pero está conciliado en el cuadro al óleo (**Reproducción N° 3**) aun cuando éste es rico en formas y vivo

recha da el primer empuje por el cual la cantidad de líneas grandes parece salir de la vertical como resortes. Aunque flexibles, sin embargo, estas líneas indican un firme andamio. Especialmente es un campo alto y angosto de color en la parte derecha del cuadro lo que le proporciona estabilidad. Se mantiene casi perpendicular porque a pesar de ser tocado a la derecha por la expansión del semicírculo, se nutre con el color de la contracorriente amarilla desde la izquierda. Igual a la Reproducción N° 1, el movimiento es el tema, pero rellena grandes formas como en la Reproducción N° 2.

En tales cuadros abstractos no actúan motivos prescritos y ya existentes, sino sólo la voluntad del pintor y el material. Al material, a los colores y materias el



4

pintar les tiene confianza de que tienen fuerzas a las cuales él ha de someterse.

Erika Denkewitz cuenta cómo se originó el cuadro de material de la **Reproducción N° 4**.

Ella colocó tenues listones de madera sobre una base de esteocola. Intentaba que de líneas solamente verticales que han sido movidas ligeramente fuera de la vertical, se formara una configuración que se pudiera leer también a lo largo de la horizontal. Tal idea se pasó al cuadro de la **Reproducción N° 3**. La capa de cola se dio con especial espesor al eje central de la tabla de fibra dura y, después de haberse secado, la base empapada de cola se rompió en trozos, cuyo tamaño aumentaba hacia el medio de la tabla. Alrededor de los listones de madera se ha formado un área como de una aureola que precisamente los recoge; a la vez las resquebrajaduras conducen del tono claro de la madera hacia lo oscuro de la base. Erika Denkewitz rehúsa ver como casuales estas resquebrajaduras. Las produjo el material, aunque sí es cierto que sólo a causa de la elaboración. Pero, según lo que resulta de la conversación con Erika Denkewitz, ella no pinta a causa de una representación ópticamente ya fijada, al contrario, donde una representación óptica ya se le ofrece clarísima, ella no siente ningún estímulo de pintar, sino que pinta para hacer visible algo que aún no fue visible ni siquiera para ella misma. Y, aparentemente, el cuadro acabado no debe consumir por completo lo incierto, lo aún invisible, sino que debe incorporar a sí algo de ello. En cuanto al cuadro de nuestra **Reproducción N° 2**, la pintora habla de "huecos" en las formas mayores, como también nosotros los llamaríamos. Pero destaca que estos "huecos" no abren la vista a algo definido que debería realmente esperarse detrás de ellos; la empinada tira oscura que semeja un tallo, en el lado izquierdo, no se puede ver a través del agujero de la superficie cuadrada en la parte inferior a la izquierda, aun cuando debería pasar detrás de él; más bien, al mirar la apertura extrañamente borrosa, queda incierto "qué sigue allá por detrás". En el cuadro visible se concede lugar a lo incognoscible. El límite entre los dos está marcado mediante una forma: esta forma es la apertura, el agujero.

Así se puede explicar por qué la misma Erika Denkewitz prefiere entre sus

trabajos un pequeño dibujo a pluma que está representado en la **Reproducción N° 5**.

Plumadas verticales, en parte interrumpidas por pequeños intervalos, en parte trazadas como continuas, en parte uniéndose en un compacto negro, crean una configuración semejante a una aglomeración de madera flotante con un agujero grande cerca del centro del cuadro. Todos los tres tipos de estructura toman parte en el contorno de la configuración; todos tres también se encuentran al borde del agujero, de modo que este borde es de igual índole que el borde exterior; y a la derecha, arriba, en el borde exterior, está formándose una ensenada de la que bien se podría originar otro agujero. El mismo fondo blanco sin forma que está rayando la figura desde un lado, mira hacia nosotros desde la apertura grande. Al borde, en lo plano, cada cuadro se encuentra con lo que lo rodea. El pequeño dibujo de la **Reproducción N° 5** se encuentra también con la profundidad, pues desde una dimensión que no es ningún espacio ópticamente perceptible, su apertura deja entrar lo inseguro.

Traducido por F. R.

LIBROS
ARTE
MUSICA
ARQUITECTURA
CRUZ DEL SUR

Centro Comercial del Este
Local 11

Apartado de Correos 10223

Sabana Grande

Teléfono: 71 59 37

Caracas



5

BORROMINI Y LA FLEXIBILIDAD ARQUITECTÓNICA

●
S. Giedion

La fachada de "San Carlo alle Quattro Fontane", de Borromini, expresa el movimiento. Cada uno de sus recuadros no aparecen divididos entre sí; una continua cadena de nexos recíprocos corre a través de ellos, yendo a converger en el centro del edificio hacia un punto focal que nos hace experimentar la sensación de mirar hacia lo alto.

La estatua de San Carlos Borromeo, al cual está dedicada la iglesia, se halla situada en una hornacina sobre el pórtico central. Dos ángeles flanquean la estatua; sus alas, arqueadas sobre la cabeza de la figura, contribuyen a acentuar la posición del Santo con su mirada dirigida al cielo. Este motivo de posición se mantiene a través de toda la fachada, hasta por encima del medallón alargado en sentido vertical y, asimismo, la balaustrada sobresaliente confluye en un frontón moldurado que acentúa concluyentemente la impulsión de dirigir la vista hacia lo alto.

Roma, en aquel tiempo, era una ciudad medieval, con calles angostas y poco espacio entre sus edificios. La fachada de "San Carlo alle Quattro Fontane", no obstante su extraordinaria densidad, no es más ancha que uno de los pilares de la iglesia de San Pedro. Pero en la fachada de esta iglesia se concreta una concepción que fue de gran influencia en los tiempos que siguieron. No sólo un elemento aislado, sino todo su conjunto, ha sido traducido en movimiento ondulado; la superficie similar a una onda resultante fue la gran invención de Borromini. Invención que no reaparece únicamente como medio para atraer la atención de los transeúntes que pasaran por las estrechas calles romanas, sino que se afirma nuevamente, de modo que nos sorprende, en los *crescents* ingleses de finales del siglo XVIII, y persiste todavía, aunque algo modificada, en la arquitectura contemporánea.

Si la finalidad que persigue la fachada ondulada fuera solamente de tipo decorativo, no merecería nuestra atención. Entonces quedaría justificada la opinión de Jacobo Burckhardt, quien dijo, algo destempladamente, que la fachada de San Carlos hacía pensar en algo que había sido puesto a secar en un horno. Pero nuestro punto de vista contemporáneo depende de condiciones muy distintas de aquellas que podríamos decir imperaban en 1855, cuando Burckhardt escribió su *Cicerone*, que continúa siendo un libro no superado

para guía de Italia. En la actualidad nos es fácil ver el nervio con que aparece, en su estructura total, esta forma de acentuar la progresión y regresión de la fachada, obtenida, construyendo hornacinas y adicionándole, en contraposición, diversos elementos salientes. Podemos reconocer aquí una auténtica manera de moldear el espacio mediante elementos cóncavos y convexos, que hacen vibrar la luz a todo lo ancho de la fachada de la iglesia. Francisco Borromini logró crear, con elementos puramente arquitectónicos, y al aire libre algo equivalente al suave claroscuro de su contemporáneo Rembrandt, que en aquella misma época trabajaba en sus últimos lienzos.

Algunos historiadores del arte han encontrado en la antigüedad el origen de esta manera de tratar el muro lograda por Borromini. Es posible, pero de ninguna manera cierto que Borromini conociera, en su tiempo, un grabado al agua fuerte de los templos de Petra, en el Asia Menor. Pero tales templos (El Chasne es el más conocido) fueron excavados en la pétreo ladera de una montaña; el muro no es ondulado, y todos sus elementos —columnas, frontones, quebrados, garitas para los centinelas— se hallan aislados uno del otro. Pero mucho más lógico suponer que Borromini partiera del tipo de fachada plana empleado por Alberti para la construcción de la iglesia florentina de "Santa María Novella", y que moldeara todos sus elementos en concordancia con su propia visión.

Es más interesante la comparación con la cúpula de la Villa Adriana, cerca de Tívoli. Todo el "hall" está emplazado en medio de una sala cuadrada. Pero aquí, como en otros edificios antiguos, no hay ondulación de la pared en el sentido de una ininterrumpida corriente de movimiento que abarque toda su longitud. En la Plaza del Oro no hay continuidad de movimiento; hay

interrupciones allí donde las secciones de la pared se encuentran. Esta solución es la opuesta de la que aparece en el templo de Venus, en Baalbeck, donde fueron hallados cornisamentos cóncavos en la parte superior central circular.

El muro ondulado de invención de Borromini dio flexibilidad a la piedra, transformó el muro pétreo en un material dúctil. El muro ondulado es el corolario adecuado de los amplios espacios en el sistema de la planta flexible.

San Carlos fue construido para la Orden española de los Trinitarios Descalzos, y con precarios medios, quedando anexionado a su convento. Borromini no logra el efecto propuesto valiéndose de medios ornamentales y decorativos. Antes al contrario, emplea ambos elementos con muchísima prudencia, como podremos comprobar echando una ojeada al pequeño claustro. Este recinto, con sus formas austeras es un ejemplo de creación con medios puramente arquitectónicos. Las molduras de sus arcos ofrecen otro ejemplo del poder que tiene Borromini para infundir nueva vida, en todas sus formas, incluso a los temas paladianos.

Borromini construyó el claustro y el interior de la iglesia treinta años antes de que terminara la fachada, en el período comprendido entre 1634 y 1641. El interior es, por lo tanto, una de sus primeras obras. Está casi en completa oscuridad; por tal motivo, la luz que allí irrumpe a través de la linterna es de un grandísimo efecto. La claridad resplandece sobre la curiosa combinación de formas geométricas talladas en la parte inferior de la cúpula. En el modo cómo Borromini las combina, tales formas confieren a la cúpula un aspecto que nos sugiere la imagen de la estructura celular de una planta.

La original concepción borrominiana del espacio interior destaca sobre todo

en San Ivo, la iglesia que construyó para la "Sapienza" (la Universidad de Roma). Comenzó a trabajar para este templo en 1642, un año después de haber dado fin al interior de San Carlos, pero no lo terminó hasta veinte años más tarde. San Ivo se halla situado detrás del patio estilo Renacimiento de la "Sapienza". Borromini sabía muy bien cómo lograría fundir, en un conjunto armónico, la loggia del patio del Renacimiento y la cóncava fachada de su iglesia. Esta fusión infunde al tranquilo recinto del Renacimiento un movimiento nuevo y vivaz. Hasta la sensación de dinamismo logra-



Iglesia de San Carlos, Roma. Borromini.

da en la cúpula, con sus excepcionales perfiles, ricos, de nueva fuerza inventiva, no resulta desagradable en lo más mínimo.

El interior de San Ivo presenta en la pared la misma flexibilidad que caracteriza al muro exterior de "San Carlo alle Quattro Fontane". Todos los motivos introducidos se mantienen a través de todo el edificio, hasta llegar al coronamiento de la cúpula. Pero el observador profano, lo único que con toda probabilidad admira es la animación y riqueza de movimiento. El impulso artístico de su creador puede ser captado sin

cepción del espacio que aquel edificio encierra; ciertamente, la vista no puede percibir la elemental base matemática que encierra el trazado de la planta. Una estrella de seis puntas, motivo favorito de Borromini, es el núcleo invisible mediante el cual la planta se desarrolla. Pero esta forma dominante apenas si se hace más evidente en la planta que lo que ocurre con el esqueleto de un animal sano; sólo lo percibimos después de un detenido examen mediante los rayos X.

La estrella está formada por la intersección de dos triángulos equiláteros. Berlage, el célebre arquitecto holandés, y otros investigadores, han demostrado que muchos edificios medievales se basan en este trazado. Los seis puntos de intersección de los lados de los dos triángulos los considera Borromini como las coordenadas principales de su proyecto. Desde el hexágono ideal que ellas determinan, moldea las seis hornacinas, que transfieren el movimiento de los elementos centrales de su composición hacia la parte superior, en el casquete cupular cuajado de estrellas doradas. En este aspecto, la cúpula se halla estrechamente ligada con todo el interior de la iglesia.

Hasta aquel momento las cúpulas habían sido siempre circulares u ovales. Cortar secciones a lo largo de un círculo perfecto de la cúpula, continuar el movimiento de los elementos arquitectónicos, tratándolos como si fueran flexibles, tuvo que producir, entre los contemporáneos de Borromini, el mismo pasmo que produjo, en los alrededores de 1910, la desintegración de la cara humana, obra de Picasso. Una sección transversal de la iglesia de San Ivo revela lo logrado allí con este sistema: que el movimiento de todo el espacio interior originado por la movida planta se extiende sin interrupción desde el suelo hasta la linterna, sin que acabe tampoco allí de una manera completa. Borromini, naturalmente, no tuvo a su disposición todos los medios que permitieron a Eiffel llevar a cabo la completa compenetración del espacio interior y exterior lograda en su gran torre de París. Pero Borromini, guiando el movimiento que penetra en cada compartimiento del espacio interior del edificio, hacia dentro y hacia fuera a través de su última y culminante espiral, parece que está tratando de resolver el mismo problema.

La linterna que cubre la iglesia, con sus columnas gemelas, la cornisa osadamente curva y la fantástica espiral que

necesidad de analizar la complicada con substituye al usual casquete cupular, hacen pensar en un organismo en crecimiento. La espiral culminante presenta un angosto repecho que llega a la cumbre.

Ahora, en nuestro tiempo, en que la fusión entre el espacio exterior e interior es fácilmente lograda, no nos sorprende el que aparezcan proyectos que son fruto del mismo espíritu hacia el cual Borromini dirigió sus primeras tentativas. Una clara expresión del mismo orden de sentimientos la encontramos en un monumento proyectado por el pintor y a la vez constructor ruso,



Oratorio de San Felipe Neri, Roma. Borromini.

Tatlin, en 1920. Como Borromini, adoptó la forma en espiral, con el movimiento a ella inherente.

Borromini, como la mayoría de los grandes artistas barrocos en Roma, vino del lejano norte de Italia. Comenzó trabajando como peón de albañil en las obras de la iglesia de San Pedro. Esta fue su ocupación durante muchos años, y a lo largo de su vida estuvo siempre en contacto personal con el trabajo concreto de los materiales. Pero también fue escultor, y uno de los más eminentes del período barroco, aunque no produjo ni hermosos bustos ni imágenes de

santos en un transporte de éxtasis místico-erótico. En realidad, no produjo escultura alguna, en el estricto sentido de la palabra. Se expresó, como algunos maestros modernos, en espirales abstractas, en esculturas filiformes en las cumbres de sus iglesias. Pero él era, por encima de todo, escultor de edificios, expresándose de una manera más completa a través de la inseparable unión de planos matemáticamente calculados, con espacios huecos fantásticamente vaciados, en estructuras en donde es arduo distinguir dónde termina la arquitectura y dónde principia la escultura.

El interés principal de Borromini fue siempre dirigido a modelar el espacio. Trabajó con superficies ondulantes, con la esfera, con la espiral y con las formas aún menos acostumbradas en la escultura filiforme empleada en los vértices de sus torres. En sus manos, todas las formas heredadas adquirieron mayor flexibilidad. No quiso amoldarse a lo consagrado, y casi desde sus prime-

ras obras se le reprochó su deseo de extravagancia y el de permitirse, en el cultivo de su arte, exageradas libertades.

Por su tratamiento del muro, y del trazado de la planta, Borromini introdujo una nueva flexibilidad en la arquitectura. Al cuerpo entero de ésta le fue infundido un mayor dinamismo.

La ondulación del muro, que prosigue en las diferentes secciones ascendentes de la cúpula de San Ivo, el acabado de ésta en espiral retorcida hacia el cielo, son todos medios que cooperan al mismo fin.

La influencia de Borromini se extendió por toda Europa y fue involucrada en el pensar arquitectónico, hasta en aquella parte relacionada con el planeamiento de ciudades, no obstante la condenación de que, por parte de los académicos ingleses y franceses, fue objeto a través de todo el siglo XVIII y hasta bastante avanzado el siglo XIX. Considerado como el hombre que no había

Durante dos siglos Borromini fue comprendido la majestuosa sencillez de la antigüedad clásica; pero en realidad él estaba íntimamente unido al pasado. No era un imitador de formas o fachadas, y no se sirvió de Historia como un substitutivo de la imaginación. Este revolucionario hizo un detenido estudio de los frescos góticos (estudios que todavía existen). Máximo Dvorak, a cuyo cargo corrieron algunas de las primeras investigaciones de cuando Borromini restauró la iglesia de San Juan de Letrán, quedó sorprendido de los esfuerzos que Borromini tuvo que efectuar para poder conservar los fragmentos de la antigua iglesia hasta donde fuera posible, incorporándolos a su obra. Como todo gran creador, Borromini respetó en todo momento los nexos con el pasado. No imitó las formas de las épocas pretéritas, sino que las incorporó a sus propias creaciones. De una manera muy parecida a como nosotros lo sentimos hoy, encontró en sus relaciones con la Historia una fuente de energía para ulteriores desenvolvimientos.



BANCO INDUSTRIAL DE VENEZUELA

ENTIDAD AL SERVICIO DEL SECTOR

MANUFACTURERO NACIONAL

Oficina Central: Esquina de Traposos

Avenida Universidad - Teléfono: 24.91.61



Uxmal, México.

4.000 AÑOS DE ARQUITECTURA MEXICANA

Organizada por el Departamento de Extensión Cultural de nuestra Facultad de Arquitectura y Urbanismo, con la colaboración de la Sociedad Venezolana de Arquitectos, se viene exhibiendo en la Sala de Exposiciones de nuestra Facultad desde el pasado día 22 del presente mes, una gran exposición documental que abarca 4.000 Años de Arquitectura Mexicana. Esta muestra integrada por trescientas treinta y tres reproducciones, ha sido realizada, así como la edición de un importante libro del mismo nombre, por el Colegio de Arquitectos de México y la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, como aporte a la conmemoración del cincuentenario de la Revolución Mexicana.

La exposición abarca el largo período que su título indica, desde lo que los mexicanos llaman "raíz de su cultura", dividido cronológicamente en tres ciclos: Despertar del Horizonte Arcaico (2000 A. C. - 100 A. C.) Madurez del Horizonte Clásico (100 A. C. - 950) y la época de agitación y movimientos militaristas que termina con la conquista española (950-1521). La Nueva Nacionalidad, otra época trascendente para México, está representada por la fusión de razas: la Tolteca, la Azteca y la Española. Con ella se inicia el período Colonial que durante trescientos años va formando en su propio desarrollo político, cultural y económico, una conciencia firme que lleva a la

gestación de un pensamiento y una acción por la independencia del Poder de España. La Independencia es un jalón perfectamente definido en la historia de México, como lo es asimismo el período dictatorial de Porfirio Díaz y la Revolución de 1910. Se cierra el último ciclo con el extraordinario exponente de la arquitectura mexicana de hoy, en esta exposición donde lo arquitectónico en función de historia va señalando los distintos espacios que determinan la conformación y razón de ser de un pueblo que, como el de México, está integrado por valiosos elementos étnicos que han influido poderosamente en su idiosincrasia.

El primer período está representado por la fuerza de la cultura Maya, que resalta el sentido de la proporción de la forma y del gusto. Los ejemplos más destacados son los de las grandes ciudades del Norte de Yucatán: Uxmal, Tulum, Chichén-Itzá y Kabáh. Teotihuacán, en el Valle de México, es "el lugar en que se lleva a cabo por primera vez la revolución urbana, o sea el paso de los pequeños poblados del período Arcaico a los grandes centros ceremoniales del Clásico..." Esta Ciudad Sagrada con su Pirámide del Sol que cubre una superficie de 52.000 m², ha mantenido a través de su desarrollo el carácter de austeridad arquitectónica. La Ciudad de Tula, por el contrario, responde más al carácter escultórico y decorativo, al lujo y la riqueza como exponente de la pasión del pueblo Tolteca.

La Conquista aporta a la nacionalidad mexicana ideas y formas de vida diferentes que, junto a la síntesis de razas, conforman el espíritu de esta nacionalidad. Aparece el Convento, de innegable valor arquitectónico pese a la entremezcla de estilos (se construyen en México más de 300 Conventos). Se instituye la primera Universidad, el primer Hospital de América sobre los restos de ciudades indígenas se levantan nuevas ciudades, se construyen escuelas, escuelas políglotas, y se monta la primera imprenta, que en un tiempo de cincuenta años edita más de trescientos libros. El desarrollo de la arquitectura encuentra su base principal en la Iglesia y el Convento siendo los principales estilos que la representan el Barroco y el Churrigueresco.

El Neoclásico sería el estilo que define la época de Independencia y que los insurgentes acogen con calor.

Durante la Dictadura de Porfirio Díaz la influencia de estilos europeos ya pasados por entonces, prolifera en la arquitectura, si bien el Art Nouveau no deja de ejercer su influencia, cuya muestra más notable es el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

Junto al nuevo orden social, la Revolución lleva consigo una nueva arquitectura que, aunque no tiene un carácter muy definido, se manifiesta dentro de la escuela moderna preferentemente con el basamento social que la sustenta. Sus etapas han sido trazadas por el Colegio de Ingenieros de México y la Sociedad de Arquitectos Mexicanos así: "El constructivismo téc-

nico despojado de preocupaciones estéticas, que trata de resolver los problemas sociales en la forma más adecuada al fin perseguido. La sequedad geométrica y arquitectónica de sus formas se halla subrayada por una pobreza en el uso de los materiales y



Edificio de la Biblioteca, Ciudad Universitaria de México. Arq. O'Gorman.

de las técnicas actuales. Posteriormente (estas apreciaciones parten del año 1926) la Arquitectura Mexicana toma conciencia de sí misma, no solamente bajo el punto de vista de su función social sino también por su valor estético, ganando en riqueza y variedad de forma, sin alejarse de la realidad inalienable de los problemas que se le plantean".

La arquitectura mexicana de hoy sigue las directrices universales. Su importancia es reconocida. La muestra que se exhibe en nuestra Sala de Exposiciones da fe de ello. Tanto en el plano colectivo como en lo individual, esta arquitectura posee valores positivos.



Detalle del Parque del Este, Caracas.