

El problema de una nueva arquitectura

Erich Mendelsohn

Conferencia pronunciada en el "Arbeitsrat für Kunst" (Consejo de Trabajo para el Arte), Berlín, 1919

La interna commoción de la época, su apremio a tomar una nueva decisión en todos los campos de la vida comunitaria, obliga también al artista a pronunciarse en favor de su obra y defender su propia voluntad.

Si el artista entiende su tarea no más que como una modesta porción del empeño general por hallar nuevas formas, no se le podrá hacer el reproche de ser jactancioso o egoísta ni cabrá aplicarle cualquier otra falsa interpretación de su propósito.

Por el contrario, parece constituir una obligación y corresponde al humano designio de todas y cada una de las manifestaciones artísticas el invitar una y otra vez a un claro reconocimiento de los hechos, sin preocuparse de posibles ataques o deformaciones deliberadas.

Por descontado, del artista -a causa de la propia vinculación interna de su obra- sólo cabe esperar elementos programáticos, saberes personales, es decir, no más que puntos de apoyo, que sólo adquieren valor general cuando se los quiere considerar como dogma, como idea, como vivencia.

Pero cuanto más somete el artista su personalidad a la ley de la responsabilidad de una nueva comunidad humana, tanto más riguroso resulta su camino, y tanto más imperiosas se hacen sus exigencias.

En primer lugar, hay que decidir si seguimos sirviéndonos todavía, hasta agotarlas, de las tradiciones recibidas de la historia y de la costumbre, o si queremos adoptar los hechos y realidades de una nueva creación, de una nueva forma ampliándolos y llevándolos a su definitiva consumación.

En el ámbito de las artes plásticas, esa decisión se ha tomado hace ya mucho tiempo. En el campo de la arquitectura, la decisión acaba de abrirse camino, saliendo del estrecho reducto donde librán su combate los artistas.

Ahora bien, como la arquitectura posee la capacidad de documentar del modo más visible toda la voluntad de forma de una época, es cosa que el desarrollo de ese combate pone fielmente, también hoy día, en las manos del pueblo entero.

A este respecto, queda claro, por de pronto, que todo cuanto puede mostrarse en forma de ejemplos es tan sólo transición, fragmentos del estudio y análisis de lo nuevo, necesarios estudios de un desarrollo con vistas al anhelado logro definitivo.

Pero la simultaneidad de los fenómenos políticos revolucionarios y la fundamental transformación de las relaciones humanas en la economía, en la religión y el arte proporciona desde el principio legitimidad y control a la fe en la nueva forma, atestigua la legalidad de un nuevo nacimiento en medio de la penuria de las catástrofes de la historia universal.

Cuando las formas se quieban son desplazadas, sin más, por otras nuevas formas que existen ya desde hace mucho y que sólo ahora salen a la luz.

Por lo que atañe a las especiales condiciones de la arquitectura, el cambio operado en el espíritu de la época significa esto: nuevas tareas y misiones en virtud de las nuevas finalidades constructivas del tráfico, de la economía y del culto, nuevas posibilidades constructivas con los nuevos materiales de construcción: vidrio, hierro, hormigón.

Ante posibilidades todavía ignoradas, no debemos desconcertarnos, al principio, por el carácter indiferente, neutro, de la distancia excesivamente corta. Lo que hoy, en apariencia, corre sólo como un fluir espeso, un día será, en cuanto Historia, algo que brota sin cesar, con enorme movilidad y de modo impresionante. Se trata de una creación! Estamos todavía muy al comienzo, pero, ya bajo las posibilidades de su evolución.

Ante tal futuro, los grandes logros de los tiempos *históricos* retroceden por sí mismos; es cuando lo palpable, la evidencia del *presente*, pierde su importante actitud propia.

Lo que va a acontecer tiene sólo valor cuando surge en la embriaguez de la visión. La crítica da frutos únicamente cuando es capaz de abarcar el problema en su totalidad. La tutela no da resultado, porque el futuro habla por sí mismo. Si se pretende transmitir esa fe, transferir a un círculo más amplio sus consecuencias tangibles como si se tratara de hechos de toda naturalidad y evidencia, entonces hay que mostrar, necesariamente, que los jóvenes creadores no sacan de la historia ni del firmamento sus vivencias arquitectónicas, sino tan sólo de la fecundidad de sus propias visiones del espacio. A este respecto, son reconocibles hasta la fecha tres caminos que, diferentes en lo esencial pero con idéntico objetivo, llegarán a cruzar los hoy paralelos rumbos de su voluntad.

El primero de los tres caminos se halla determinado por el trabajo de un solo individuo. Obtendrán ustedes la máxima cercanía a esa desacostumbrada vivencia si retrotraen su propia posición a la forma construida.

Bajo este dibujo pone "Der Felsen Dom" (La catedral de roca). Voy a leer con ustedes lo que el artista experimentó en su visión:

"En lo profundo del valle, entre montañas de cortantes filos cristalinos. Desde arriba, a través de la bóveda de cristal transparente, la mirada penetra en el espacio cuyas columnas sostienen la bóveda. Las naves laterales asientan en la roca excavada y se prolongan en cuevas y grutas.

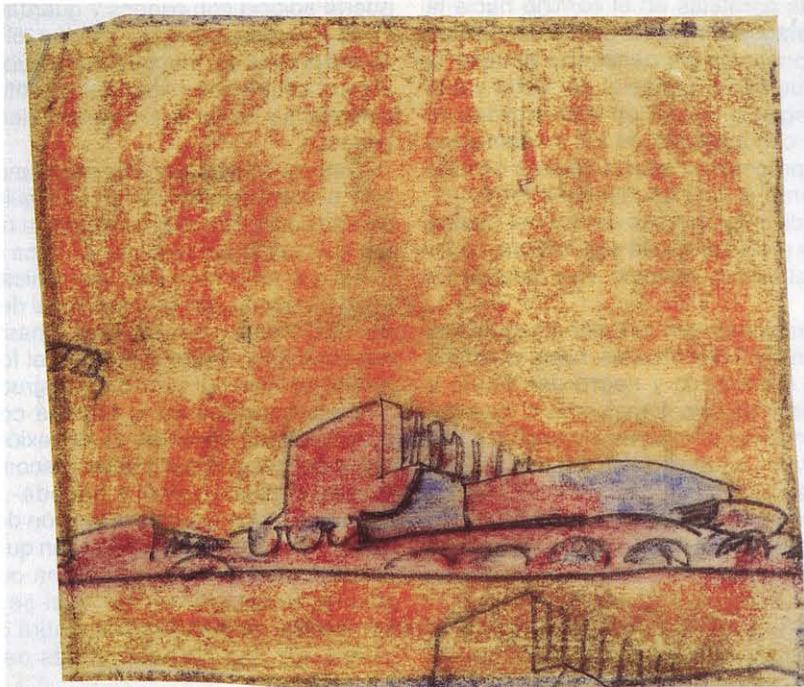
En el interior de la montaña esplenden las joyas y preciosidades de la arquitectura de cristal iluminada artificialmente.

La catedral y sus naves laterales aparecen bañadas en fría luz diurna. Más, a la noche, irradia su luminosidad hacia las montañas y hacia el firmamento.

¿Finalidad de esta Catedral?...ninguna..., si no es ya suficiente con la devoción y el recogimiento en la belleza."

Me parece que la percepción está aquí por encima de la voluntad de llevar a cabo ese plan. La vivencia ideal se halla aquí sobre la vivencia espacial. Los sentimientos, el ánimo están por encima de la fuerza de la forma; el espíritu, por encima de la forma misma.

Y mientras que, en la catedral de roca, los elementos constructivos visibles parecen ser no más que medios para transmitir el contenido sensitivo, esta "estrella-catedral" se encuentra ya liberada de toda ligazón a formas arquitectónicas tangibles, es una visión liberada de toda forma. Aquí, pues, no se trata ya de en qué molde, en qué forma, ha de verterse el contenido; aquí se ha elevado a la categoría de un fin en sí mismo, de finalidad absoluta, la imperiosa exigencia de la eliminación de la forma. Aquí resuena la llamada: Hay que crear símbolos, no formas.



Dibujo imaginario. 11,1 X 12 cm. Tinta china.

Factoría AEG. 7,3 X 10,8 cm. Carbón.



Una posición de carácter tan absoluto parece tener su importancia. Pero, por supuesto, esa importancia no afecta en principio a los resultados *reales* del quehacer arquitectónico. Porque, para ello, le falta la consecuencia tectónica de unir el espíritu con la materia.

Ahora bien, en orden al pensamiento, tal llamada se interna en nuestra vida y, en su último efecto, libera también a la arquitectura de, por lo menos, la cotidianidad de los estudios u oficinas de arquitecto y de las tareas constructivas.

La segunda de las tres vías paralelas en el camino hacia la nueva meta parece, por de pronto, arrancar de supuestos falsos. Mientras que en la pintura constituye un necesario estadio la atribución de cada forma al elemento espacial del cubo y sus elementos espaciales -para, según la disolución impresionista de la forma, volver de una vez al conocimiento de los fundamentos formales-, la traslación de tal propósito a la arquitectura semeja representar un desconocimiento de las condiciones formales, radicalmente distintas, de los diversos grupos dentro del campo de las artes plásticas; tengamos presente que la arquitectura, como única manifestación espacial del espíritu humano, vive *tan sólo* del espacio.

Las intersecciones y penetraciones que resultan imaginables sobre la superficie y que pueden ser intensificadas, hasta constituir un fuerte ataque, por medio del blanco y negro del dibujo o sirviéndose del color, deben quedar tan sólo -transferidas al espacio- en un esquema superpuesto, sin forzar al volumen construido a una vinculación sujeta a leyes, fuera de su propia naturaleza.

El intento se queda en mera ilusión, aun cuando en la sala de exposiciones del "Werkbund" 1) checo se intensifica la transformación de los elementos arquitectónicos en formas geométricas espaciales, confiriéndoles una rudeza y una generosidad de configuraciones cristalinas.

Porque la irregular forma cristalina contradice la lógica constructiva, se convierte en un revestimiento -así lo muestran, en el citado local de exposiciones, los apoyos o en una deformación de su claridad estética, una arbitraria penetración en la unidad, de carácter cerrado, de las paredes de ese espacio.

Aquí, por el contrario, el volumen construido parece querer adquirir vida propia, porque el influjo debido a los simultáneos empeños de la pintura cubista sólo existe en cuanto acción remota.

Pero la deseada movilidad tensional de tales estudios espaciales deberá aportar todavía, por supuesto, la prueba de su vinculación *constructiva*. El camino que conduce hasta la forma expresiva de nuestro tiempo permanece cerrado, sin duda, allí donde el suficiente afán constructivo se conforma con sólo el hábil enmascaramiento de un esquema ya empalidecido.

La arquitectura de la "representación dibujística" no es un sucedáneo de la verdad espacial. Así, el proyecto de la "Bahlsen schen Keksfabrik" (Fábrica de Galletas Bahlsen), de Hannover, parece ser un grave error. Su promotor, el cliente que hizo el encargo, está en un error, porque ha antepuesto un capricho fantástico a la razón de la claridad comercial. El proyecto se lo ha encomendado a un escultor. Lo ha hecho así, probablemente partiendo del recuerdo del polifacetismo de los artistas del Renacimiento. Pasa por alto el hecho de que el polifacetismo sólo puede ser producto de un desarrollo cultural, de profundo arraigo genético, mientras que el comienzo de la época coloca como ley suprema la nitidez de límites de los distintos campos de la creación; pero la supresión de los límites la señala únicamente como objetivo, como finalidad, como felicidad de las masas en un tiempo que se hallan en trance de consumación.

El artista se ha equivocado al transferir al ámbito constructivo su preocupación por lo arcaico, al injertar en la finalidad de los almacenes, de las chimeneas fabriles y de los edificios administrativos los gestos monumentales de épocas pasadas, mermándose así de antemano, la posibilidad de dominio de los fines propuestos.

De tal modo, el almacén de la fábrica se convierte en una especie de granero de hechura romántica con sus pilas adosadas a lo largo de los paramentos; y la entrada principal toma la forma de una puerta egipcia con pilones y guardada por esfinges.

El recorrido del tercer camino, el último hasta llegar a la meta, se desprende del importante descubrimiento al cual conduce -bajo el muy coherente influjo del espíritu de la época, de los nuevos cometidos y de los nuevos materiales de construcción- la evolución genética.

Esto es de muy singular importancia para toda toma de posición ante el problema de una nueva arquitectura, porque, en las épocas de transición, la evolución hacia la nueva forma puede apreciarse tan sólo por la consecuencia lógica de sus resultados.

Lo que en la forma arquitectónica se ha venido haciendo, de el logro autónomo del arte medieval de la construcción, en el mismo periodo creativo del Barroco y hasta el abatimiento artístico de nuestros días, es cosa que, en el fondo, se basa en el esquema formal recibido del principio constructivo de la Antigüedad clásica.

Lo mismo que en la técnica constructiva y en la creación arquitectónica no existe ya conexión alguna entre el principio de dicha antigüedad del mundo grecorromano -soporte y carga- y el principio gótico -pilar y bóveda-, ha de apreciarse también claramente que la primera tensión del hierro significa nada menos que la sensación de felicidad con que, en la Edad Media, el primer abovedamiento supera la forma constructiva de la Antigüedad clásica. Sólo partiendo de aquí se comprenderá por qué, en el comentario de los ejemplos, habrá que poder al descubierto, una y otra vez, las características decisivas del nuevo principio constructivo.

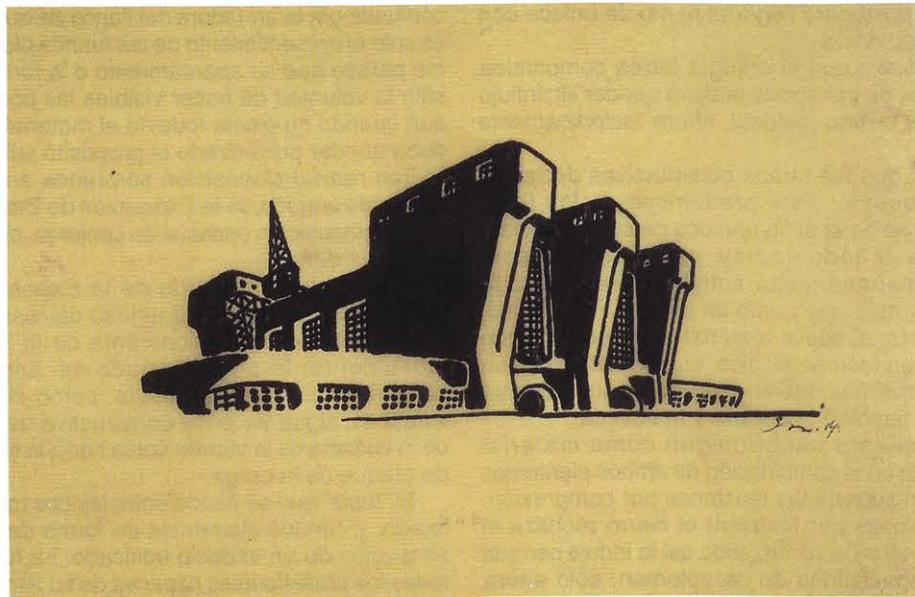
La adaptación de nuestro sentido de lo estético a la tensión del hormigón armado, en vez de, como hasta ahora, requiere una larga serie de acercamientos progresivos. Tanto más, por ello, debe importar el hallazgo de ese antagonismo para llegar a obtener la visibilidad clara del radical cambio operado.

De la columna y el arquitrabe de mármol del templo griego, del pilar y la bóveda de piedra de la catedral gótica, resulta la oscilación de las cerchas de las naves de hierro.

Después de la *compensación* de la carga, en la Antigüedad clásica, después de la *supresión* de la carga, en la Edad Media, surge la tensión dinámica de la construcción de hormigón armado. Sólo a partir de aquí se explica la enorme rapidez con que el nuevo material constructivo llega a alcanzar la libertad de tales naves, desde el todavía informe "deber escolar de cálculo" de la Torre Eiffel, pasando por el esqueleto de esas vigas de celosía, estructura que no da tregua a los ojos, que no ofrece al tacto curvas o redondez alguna, que no pone límites al espacio.

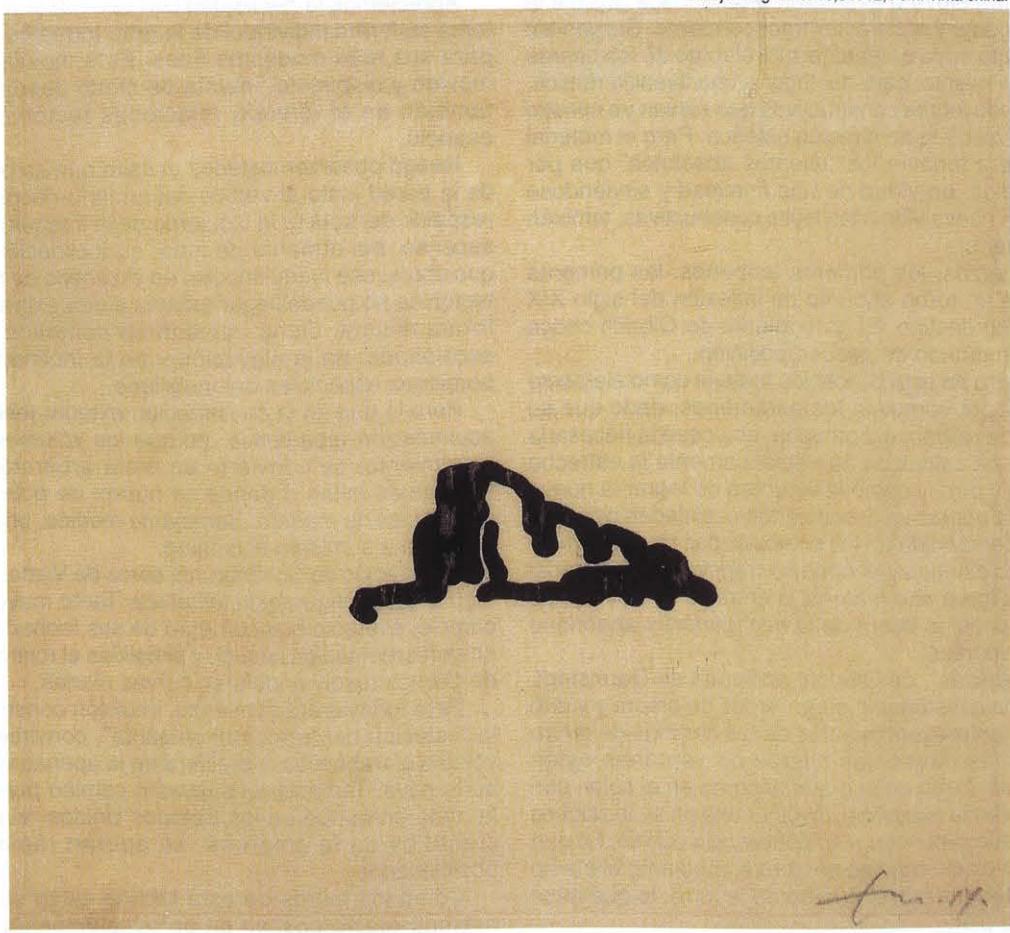
Pero, ante todo, la industria en trance de progreso -que, naturalmente, utiliza todas las posibilidades de beneficio y saca provecho de ellas- se sirve también de nuevo material, lo explota para la técnica y la economía, y en la herramienta y la máquina crea inconscientemente *centros de energía* de la forma venidera; y en los auxiliares técnicos del tráfico, los primeros documentos realizados como construcción.

Este avión delata, en la vibración metálica del fuselaje. La natural seguridad con que domina su elemento, así como la comprimida



Factoría AEG. 14,0 X 15,2 cm. Tinta china.

Dibujo imaginario. 10,8 X 12,1 cm. Tinta china.



fuerza de su motor. Aquí se toma la decisión *material*. Ahora no puede faltar más que un paso para llegar al punto de enlace con el resultado formal *arquitectónico*.

Porque parece impensable que la energía férrea comprimida de la máquina y los medios de transporte pudiera quedar sin influjo sobre la configuración del mismo material, ahora *tectónicamente vinculado*.

No es, pura, maravilla que las tareas constructivas decisivas partan hoy día de la industria. Este predominio de los fines constructivos industriales se basa en lo unívoco de su paternidad. Pero como la industria es todavía hoy, en muchos casos, servidumbre feudal, y mañana quizá actividad libre, para la arquitectura no puede ser más que *punto de partida*, no objetivo, del desarrollo. De momento, el nuevo material constructivo sigue sustituyendo *únicamente* un recurso técnico, compensación de un esfuerzo sólo calculado, mientras que en realidad ha superado ya el apoyo y la carga como también la pilastra y la bóveda.

Sólo en el descubrimiento del hormigón como material constructivo de relleno, sólo en la combinación de ambos elementos constructivos (el hormigón soporta las tensiones por compresión, el hierro soporta las tensiones por tracción) el hierro rechaza el carácter híbrido, sólo en lo técnico, alcanzando así la índole cerrada de una superficie y la espacialidad de un volumen; sólo ahora adquiere la posibilidad de convertirse en problema de una nueva forma.

Con ello, el hierro se eleva a expresión propia, hace posible la actividad, el gran lenguaje y al carácter transcendente. Surgen así espacios interiores ante cuya quietud formal el ruido de los telares mecánicos recae en sí mismo, para dar lugar a una fluencia rítmica.

Se están produciendo logros constructivos que elevan ya nuestro asombro técnico al nivel de la admiración estética. Pero el material de construcción espera todavía los "talentos absolutos" que por necesidad y con medios, en virtud de una finalidad y sirviéndose de materiales, insuflen nueva vida a las leyes constructivas, también en la arquitectura exterior.

Los primeros esfuerzos, los primeros empeños, las primeras emociones creadoras en torno al punto de inflexión del siglo XIX al XX sufren un trágico destino. El gran talento de Olbrich choca fuertemente contra un mundo de descomposición.

Toda vez que el hierro no está concebido todavía como elemento adecuado para cubrir por completo los parámetros, dado que su material constructivo de relleno, el hormigón, no posee la necesaria madurez y que no se ha calculado aún estéticamente la estrecha vinculación entre uno y otro, y como la voluntad de lograr la nueva forma se halla excitada por las ya descubiertas cualidades cinéticas del hierro, y se halla persuadida en las posibilidades de sus ritmos, resulta que la cualidad cinética y el ritmo se transfieren al material existente; el hierro obliga a ese material a entrar en su esfera de influencia o, por lo menos, lo libera de la negligencia y abandono de las fórmulas tradicionales.

La "Torre de las Nupcias", de Olbrich, edificada en Darmstadt, no se atiene a referencia histórica alguna. Arcos de piedra y vidrio cubren la torre; semejan presentimientos de las cerchas de hierro que se utilizarán en las naves, las hileras de ventanas están firmemente delimitadas, tanto en el material como en el color, son únicamente incisiones en la superficie, invulnerable en sí: incisiones en el muro que no puede renunciar a su coherencia cúbica. Lo que de ornamento plástico existe aquí no se atreve, mediante el efecto de la profundidad, a penetrar en el cuerpo de la torre; lo que hace es vivificar, animar, su piel.

Todavía más audaces, sin hipótesis o supuesto alguno, son las

curvas espaciales de esta nave industrial. No nos debemos dejar confundir por la armadura del flanco de la obra, A mí me parece que es sólo el presentimiento de las futuras distancias entre las cerchas, me parece que su abarcamiento d la forma del conjunto significa sólo la voluntad de hacer visibles las posibilidades constructivas, aun cuando no exista todavía el material adecuado y, a la postre, deba quedar pulverizado el propósito subconsciente.

Tan radical disposición sorprende asimismo en el caso de la puerta de entrada de la Exposición de Darmstadt; sorprende por su clara composición espacial de conjunto, por su adecuación práctica y por sus detalles.

El carácter transitorio de la Exposición permite la actitud "característica"; con la seguridad del instinto artístico, esa actitud se desentiende enérgicamente de la "pose" teatral y crea un monumento. El perfil, tomado del ángulo del talud del muro contrafuerte, sufre un desvío; como se barrunta futuras leyes estáticas, sigue ya la ley constructiva del hierro cuando el zócalo de la ventana de la taquilla dobla hacia la tierra, y penetra en el punto de ataque de la carga.

El "tapiz" que se tiende entre las dos torres es un sucedáneo del tejado, y con los elementos en forma de bastidor llega a crear la sensación de un espacio edificado. La fuerza de Olbrich obliga a todos los profesionales capaces de su tiempo a liberar de seculares proliferaciones a las leyes internas de la arquitectura y a establecerlas de nuevo.

Apreciamos la *necesidad* con que hasta el objeto de uso diario toma su forma individual de la gran forma constructiva y la utiliza para sus más modestos fines. Este mobiliario, irregularmente movido y dispuesto, intenta de modo desesperado restablecer, también en el *interior*, relaciones tectónicas entre mueble y espacio.

Ruego observen ustedes el salto que se produce en la pintura de la pared junto al vértice del armario-rinconera, el ascenso del respaldo del sofá (a la izquierda de la imagen) la línea, también en ascenso, del armario de luna, su inclinación hacia atrás. Dado que ahora, ese fuerte impulso en el sentido de lograr una "consigna" tectónica no puede llegar todavía a una expresión suficiente en la forma misma, dicho impulso se complica en una estructura escalonada, en la elevación y en la inclinación de las distintas porciones espaciales del mobiliario.

Pero lo que en la construcción exterior tendría que apilarse en acumulación gigantesca (porque los volúmenes son puestos en movimiento) se convierte en mera arbitrariedad allí donde los volúmenes faltan o donde se nutren de pobre alimento: palos y redondeles de madera. Semejante medida, una medida intelectual, se cierra a sí misma el camino:

La estación de Schönbrunn, cerca de Viena, no tiene ya voluntad alguna de configuración tectónica. Tanto mayor valor concede, en cambio, al efecto blanco/negro de sus fachadas; se conforma con una ornamentación casual, y simplifica el rostro espacial de la nave de Olbrich resolviéndolo en curvas planas.

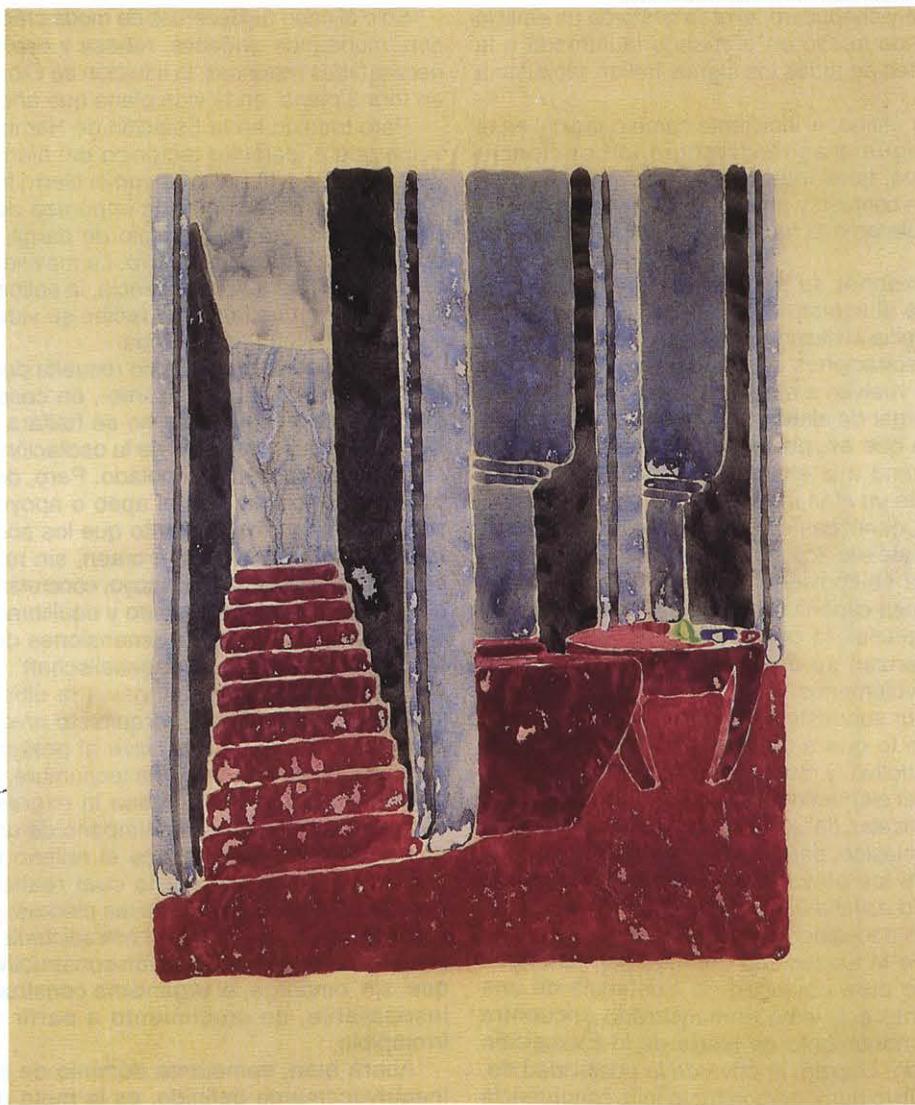
Pero todavía era comienzo, intuición constructiva, degenera en la "estación del ferrocarril colgante", convirtiéndose en juego de volutas o arabescos, y prolifera en la apenas visible línea oscilante de la nave. Tampoco el supuesto camino puede llegar a la meta, la meta en la que en los Estados Unidos -el país de la dirección científica de la empresa- se apuran rápidamente todas las posibilidades.

Como los muros de esta fábrica están sólo por conseguir el máximo efecto posible de aprovechamiento de la luz, como la construcción no es más que un medio para batir una marca de



Palacio de Exposiciones. 6,4 X 13,3 cm. Tinta.

Residencia Becker. 28 X 26,4 cm. Acuarela.



rapidez, todo el conjunto se reduce al simple resultado numérico de la mayor utilización del factor material y del humano.

El sistema radicalizado de esta barbaridad, la arbitrariedad decorativa de la estación de Schönbrunn, la medida de tipo intelectual aplicada a aquel interior, son prueba, todas ellas, de la imposibilidad de crear nuevas formas arquitectónicas antes de que todo el complejo se las relaciones humanas -de las cuales el arte es sólo una porción- urja al hallazgo de una solución adecuada.

No es, pues, maravilla que la embriaguez de la juventud artística -como muestra el ejemplo de la estación del ferrocarril colgante-descienda hasta constituir un objeto industrial, de signo "alcista". La locura de la moda hace de las suyas y, rápidamente, arrastra lo nuevo hasta el lodo. Lo que comenzó con grandeza, orden y estructura, termina, al cabo de posos años, en el degenerado ornamentalismo del "Jugendstil" (Art Nouveau, Modernismo, etc.).

Incapaz de realizar una creación propia, después de la muerte de Olbrich (1908), el grupo huérfano de guía vuelve a someterse ahora, acogido a la probada ductilidad de los sistemas pretéritos. Dado que lo amable y complaciente del esquema greco-romano permite, hasta el ignorante y chapucero, el gran gesto de un edificio con columnata, resuena de nuevo en el mundo la llamada a la tradición. Las Antigüedades de todos los signos hallan rapidísima "venta".

Pero luego de que, por último, el incipiente cambio radical en el ámbito de las artes llegue a agitar también la conciencia arquitectónica de la época, tales intentos de reanimación no se presentan ya de modo tan confuso y revuelto como en los tiempos de vacío cultural que siguieron a la fecha de, poco más o menos, 1850.

Aprende deprisa a exponer su pobreza de invención y de contenido propio, referido al espíritu de la época, con el medido decoro de una descendencia civilizada, y de ese modo se ganan sin esfuerzo la falta de aspiraciones de un público necesitado de cambio. A este público le vuelven a meter en la sesera la fe pueril de un Renacimiento, en lugar de alabar en la más simple creación la dicha de un comienzo que es, por principio, nuevo. Es decir, que renuncian de antemano a la emoción del instinto natural y primitivo, a la desnudez de un afán ingenuo..

Es tan grande la tutela, genéticamente enraizada, de la historia, que -como en el caso de este silo- los modernos fines constructivos de la industria tecnificada se convierten, por ejemplo, en meros ejemplos lúdicos de órdenes canónicos de la arquitectura clásica, donde la disposición espacial, la obra accesoria técnica y las grandes proporciones lanzan su desafío en el sentido de un fantástico imperio de los volúmenes.

Ello queda excluido, por supuesto, cuando el conocimiento de nuevas posibilidades, en lo que a material se refiere, no llega siquiera a la lógica constructiva, y mucho menos, por lo tanto, a la lógica de las formas. Así, el elemento horizontal en forma de grapa que abraza las celdas verticales del silo a la altura, sensiblemente, del arquitrabe del templo clásico, parece tener por única misión la de posibilitar el tránsito de los elevadores y del mecanismo de distribución el gesto que lo asimila al frontón y al tímpano.

Su interpretación como necesidad constructiva es algo que no se tiene en pie, dado que la elasticidad del material, hormigón armado, establece, como pura obviedad la existencia de una ligazón *interna*. Semejante grecismo enmascarado encuentra refugio, incluso aquí; al monumento de hierro de la Exposición Técnica de la Construcción, Leipzig, le priva de la posibilidad de, partiendo de su férreo "cultivo puro" demostrar la feliz congruencia del material y el espíritu de la forma.

De ese modo, el monumento pasa a ser una pila de poliedros, de cubos, donde el rostro, violentamente expulsado, de la cercha del espacio exterior lanza al cielo la bola dorada. Esta tutela histórica se desplaza, si conviene, del Mediterráneo al Norte.

En el edificio Wertheim, Berlín, la preferencia por el erguiimiento, visible en las pilastras de la antigua construcción, por primera vez alineadas, se atribuye de modo general a la compenetración con el Gótico. Precisamente aquí, la infinitud gótica parece ser no más que coincidencia subconsciente de la misma predisposición espiritual que inspiró al artista de la "Torre de las Nupcias" el aspecto de los escalones de cerchas de hierro. Se trata de aquel proceso formal en germinación que, por un momento, se adueña de todos los capaces y bien dotados, un proceso en el que, a fin de cuentas, *todos* han de medir la fuerza de sus dotes. Ese carácter primigenio de la antigua construcción persiste en la posterior ampliación, a lo sumo con acción a distancia, mientras que algunas reminiscencias del Gótico histórico aparecen ahora realmente y compiten con las greco-romanas. Hasta qué grado de perfección ha llegado la competición es cosa que no nos planteamos aquí.

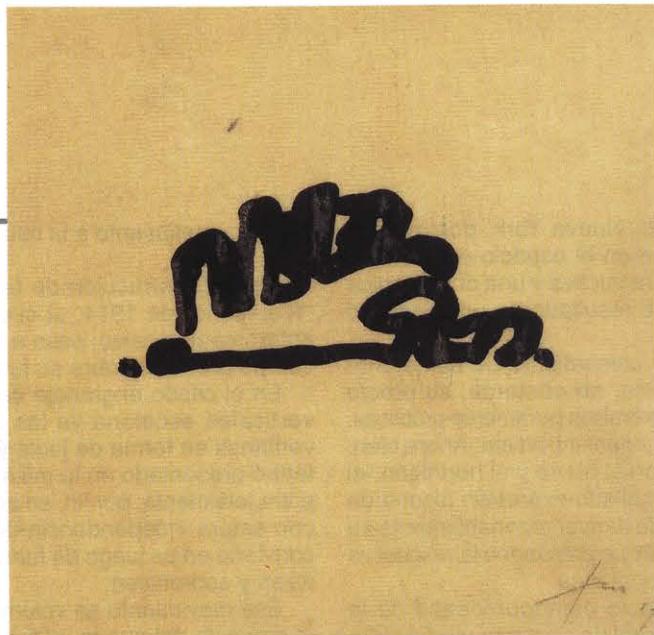
Sólo al cabo de decenios de moda crédula y fácil, una moda que, con mundanas avideces, rebasa y explota todo un repertorio de necesidades históricas, la intuición de Olbrich empieza a convertirse en forma plena, en la vida plena que añoramos intensamente.

Pero todavía en la Estación de Hamburgo parece doblemente vulnerado el carácter tectónico del hierro. La combinación de la piedra labrada, los sillares con el hierro funcionalmente autónomo provoca la sensación de la impureza del material. Ya desde un primer momento, el principio de carga de la piedra repugna el principio de tensión del hierro. La movilidad de enrejado que tiene el hierro no tolera la corpulencia, la solidez de la estratificación de la piedra. Porque la piedra recibe su vida de fuera. Pero el hierro lleva en sí mismo toda la vida.

La nave podría haber sido resuelta por completo, sin que nada faltara -lleva en sí ese instinto-, en caso de que el enrejado del muro frontal encristalado no se hallara encastrado en piedra y hierro, sino que, partiendo de la oscilación de las cerchas de hierro, estuviera remachado o doblado. Pero, de este modo, el enrejado parece ser no más que el apeo o apoyo de una tensión que se soporta a sí misma, en tanto que los zócalos de piedra a ambos lados del pie de la cercha creen, sin razón, poseer importancia como elemento de apoyo; apoyo, concretamente, de un sistema que, en sí mismo, está apuntulado y equilibrado.

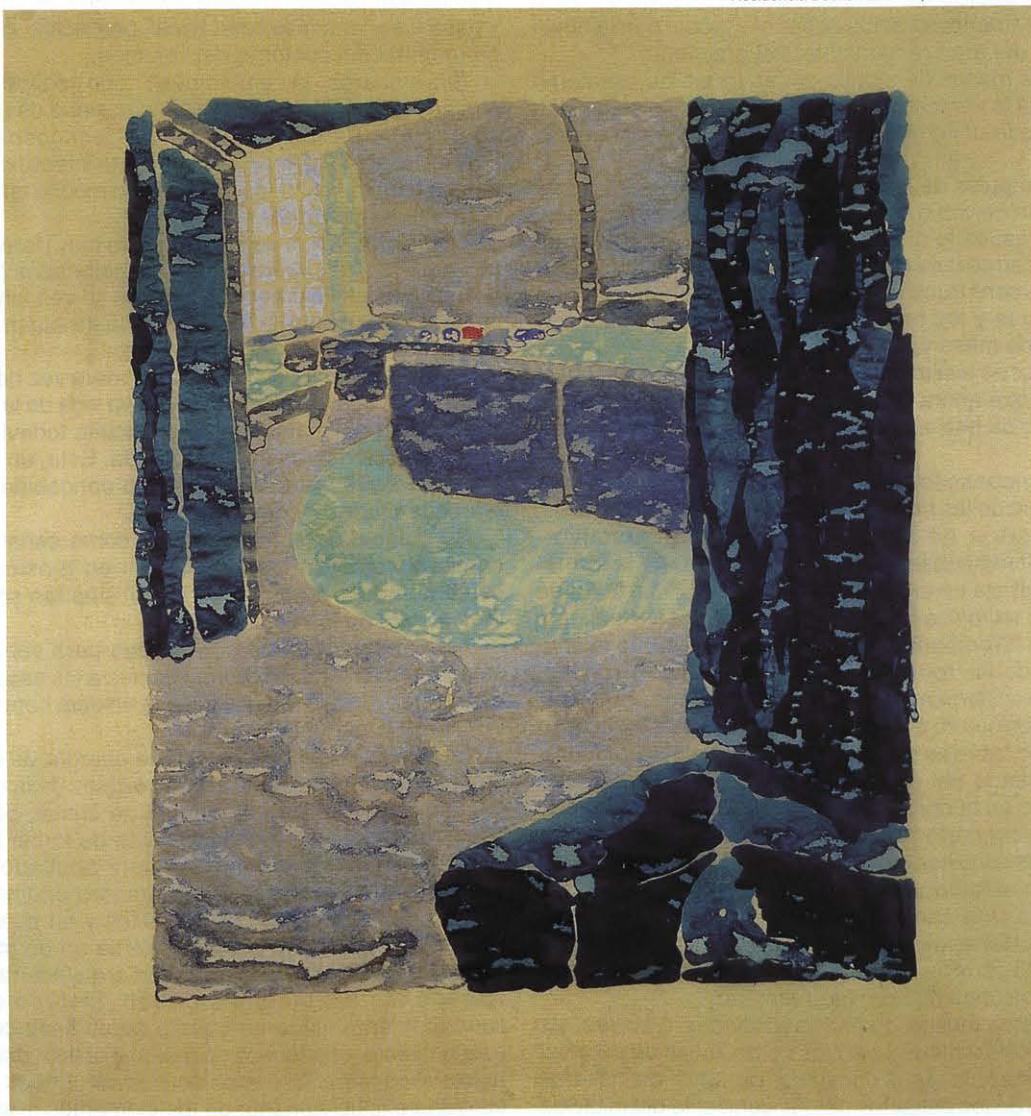
Tampoco las grandes dimensiones de la nave de turbinas de la "Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft", AEG (Sociedad General de Electricidad) conoce todavía la última consecuencia que el ingeniero le adjudica. El arquitecto nivela aún la tensión de las alineadas cerchas de la nave al presentar el pie de la cercha como apoyo de una carga de techumbre, dispuesta esta carga por debajo. El arquitecto aglutina la expresión de la tensión de la nave con la oblicuidad del tímpano de un templo clásico, partido en varias porciones; reduce el relleno fundido de las pilastras angulares de hormigón, lo cual realiza por medio de cortes horizontales de la juntura de las piedras; y desfigura su contenido estético sirviéndose de una contradicción limitación; va agregando porción constructiva a porción constructiva, casa a casa de modo que, sin embargo, el organismo construido significa un contexto inseparable, un crecimiento a partir de sí mismo, un perfil irrompible.

Ahora bien, semejante dominio de los volúmenes, dominio inequívocamente definido, es la meta de la voluntad de forma arquitectónica, propia de la nueva época. El grupo constructivo del



Dibujo imaginario. Rusia. 8,3 X 8,3 cm. Tinta china.

Residencia Becker. 27 X 25,4 cm. Acuarela.



silo para grano, edificado en Buffalo, Nueva York, domina sus porciones espaciales porque dispone en el espacio en grandes volúmenes, una moderna finalidad constructiva y una obra técnica accesoria; es, en apariencia, el rígido resultado de una finalidad exclusiva de carácter numérico.

Nuestro estremecimiento ante el colosalismo de semejante geometría espacial edificada, testifica, no obstante, su efecto expresivo, la lograda configuración de premisas puramente prácticas, de utilidad, por obra de la intuición del ingeniero-artista. Ahora bien, en tanto que la voluntad de la forma en el hierro y el hormigón -el material del gran rendimiento- no ha hallado expresión alguna de carácter definitivo, esa voluntad trata de derivar razonablemente su logro d la misma naturaleza del material que presupone la respectiva finalidad constructiva y la situación geográfica.

Mientras la masa cúbica del edificio estadounidense de la Administración y la afirmación estructural de su tramo medio sufre bajo la delimitación (en forma d marco) del resto del muro frontal -lo que sin semejante asignación "anti-espacial" se habría convertido en una afortunada acción de ataque sobre el espacio-, esta Administración norteamericana actúa sobre el espacio con la abvia y natural soberanía del gran rendimiento, del gran logro.

En el exterior, las masas de ladrillo de las torres de escaleras absorben la luz hasta la vertical de su nicho espacial; su ascensión indivisa atrae de modo uniforme todas las plantas a su angulosa tendencia pétrea.

En el interior, el impulso de los pilares asciende hasta alcanzar por debajo la cubierta de vidrio. Aquí la claridad de la construcción, su rigor sin envolturas, es lo que antes de nada, eleva la falta de espíritu de la objetividad calculada, para convertirse en reacción libre. Integra su ritmo la construcción exterior y el espacio interior, incorpora las lámparas y los muebles de metal del vestíbulo a la lograda proporción de masa y luz.

Tal empeño interior da testimonio de la espontaneidad del anhelo de la forma, anhelo que ahora no es ya prerrogativa de un talento único, sino el instinto de una comunidad humana que combate por su futuro.

Por la descrita inconsecuencia del sentido material, por el inequívoco predominio de las masas de esta construcción de ladrillo, parece querer madurar en el nuevo material constructivo -convertiéndose en última consecuencia d la voluntad de la forma- lo que adivinaba el artista de la "Torre de las Nupcias". En favor de la pureza del sentido tectónico habla el hecho de que esta industria de la Exposición del "Werkbund" de 1914 separe de modo tajante el tramo de ladrillo de las torres de escaleras de hierro y vidrio, reconociendo así, precisamente, su irreducible antagonismo.

Pero no se logra el intento de asimilar a la tendencia vertical de las pilas de ladrillo las rejas de hierro, verticalmente acentuadas, del volumen redondeado del encristalamiento. En efecto, lo que se justifica a lo sumo en la obra de ladrillo, parece constituir vano empeño en el caso concreto de la transparencia de los tramos correspondientes a las esquinas. Así, de la torre de cristal -concebida sin duda, como algo unitario en el sentido constructivo- viene a resultar no más que una campana de vidrio volcada sobre lo levantado y erecto del espigón de la escalera (realizado en hormigón), sobre las formas oscilantes, ascendentes en línea helicoidal, de los escalones de hormigón armado.

En este engranaje de molino, se hallan adheridas, a su vez, las ventanas de rejas (vidrio y hierro), hechas como jaulas de pájaros; el paso de unión horizontal está encajado, en lugar de hallarse curvado en cada uno de los peldaños de que consta; la delimitación de la banda de la curva horizontal del volumen delata todavía un

último sometimiento a la cubierta inclinada, al alero y a la sombra de la cornisa.

En la construcción de tipo industrial de la Exposición de la "Werkbund" de 1914, el cuerpo espacial se comporta de modo enteramente pasivo; pese a todas las innovaciones formales, ese cuerpo presiona sobre su fundamento con inmóvil pesantez.

En el citado engranaje de molino, la fuerza de los volúmenes verticales escalona ya las partes de su masa, a pesar de las ventanas en forma de jaula y de la delimitación en bandas. En el teatro presentado en la misma exposición, el volumen construido entra totalmente, por fin, en actividad y en dinámica tensional, y ello con entera independencia de la torpeza de la forma exterior; se convierte en un juego de fuerzas de los tramos, que se inclinan, se alzan y sobresalen.

Ese movimiento se vuelve a alcanzar sólo en apariencia en el proyecto del nuevo edificio del Municipio de Dresde. Si ante la maqueta del proyecto, prescindimos mentalmente del movimiento de la luz de las estrías de la superficie y reducimos la construcción a su estricto volumen, resulta que el movimiento aparente disminuye y pasa a ser una movilidad lineal, producida ésta por la oscilación ornamental del contorno del volumen.

Sin embargo, la "embriaguez" que realmente emana de este proyecto parece provenir de la suntuosidad de sus escalonamientos de pagoda, de la riqueza de sus luminosos reflejos, y no del movimiento del volumen tiránicamente intensificado. Tal movimiento parece haberse conseguido de modo mucho más eficaz en la última obra del mismo artista.

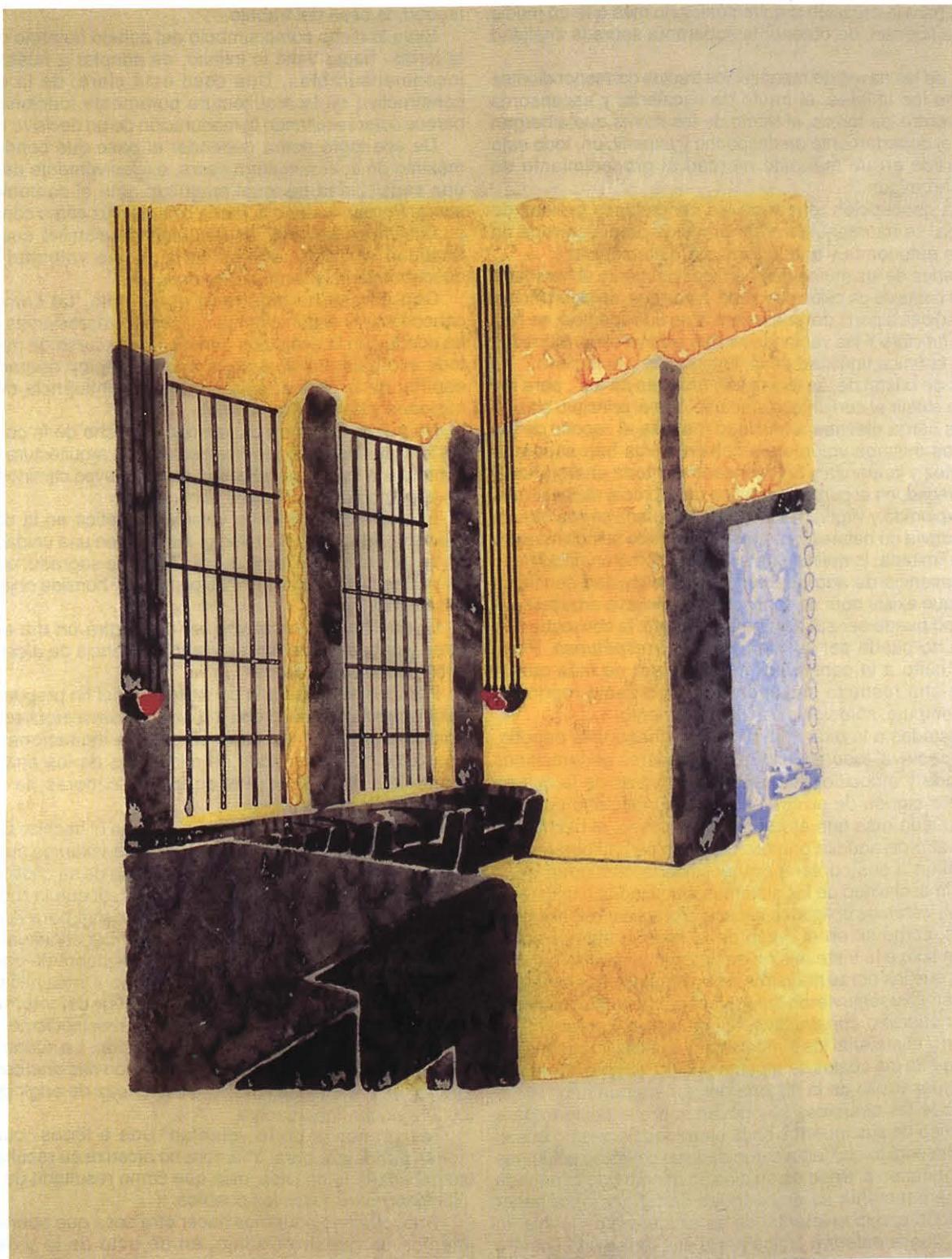
La fotografía de la esquina muestra muy claramente lo dicho. Aquí no aparecen ya superpuestas y escalonadas las distintas plantas del edificio; los volúmenes parciales se ven lanzados hacia arriba, juntándose o contraponiéndose, hasta alcanzar la magnitud de una construcción en forma de torre.

Aquí, finalmente, semeja -por primera vez de modo reconocible- haberse llevado a realización la nueva vida de la arquitectura, si bien la aspereza del material pétreo dificulta todavía la apreciación de la construcción formalmente lograda. Ésta, en la regularidad de la presente nave, parece haber sido concebida con un criterio de marcada crudeza y desnudez.

Su quietud debe interpretarse como señal del hallazgo de la compensación de los volúmenes en tensión y distensión. Su contorno no es ya movilidad lineal, sino tan sólo un elemento del movimiento de los volúmenes.

Aquí vemos la rampa de acceso para vehículos y la cubierta salediza, los tramos correspondientes a los ascensores, y las naves de cristal, todo ello integrado en la unidad, cerrada en sí misma, de la ligazón constructiva.

En contra de ello, la contenida energía de semejante fantasía utópica del espacio juega con las formas de la naturaleza orgánica cuando, en lugar de una cúpula de cristal, pone a su torre una cáscara de caracol; o cuando gusta de forzar la hinchação de un suelo de humos espontáneamente abultado convirtiéndolo en actitud arquitectónica. Pero la manera original que reside en lo movido de tales contornos o perfiles y en su coincidencia con la estructura, parece no poder perderse en un mar sin orillas... Los medios aportados *desde fuera* a la arquitectura no son necesarios cuando las condiciones dadas -incluso en una tarea tan concretamente fijada en cuanto a sus fines como es el caso de este proyecto, una fábrica de material óptico- exigen, para un nuevo *material constructivo*, también nuevas *formas*. Son posibilidades surgidas exclusivamente de los elementos mismos de la creación arquitectónica. Para esa creación, el material no significa estrechez



Residencia Becker. 30 X 27,3 cm. Acuarela.

practicista, maldición de la obligatoriedad, atrofia de la fantasía. El material es para la creación arquitectónica no más que un medio de alcanzar la libertad, de obtener la soberanía sobre la finalidad práctica.

Los anillos de las naves de montaje, los tructos correspondientes a las torres de los talleres, el tructo de escaleras y ascensores comprendido entre las torres, el tructo de las naves que albergan las oficinas y el departamento de despacho y expedición, todo esto se ha convertido en un monolito merced al procedimiento de fundición del hormigón.

Aquí, en la concepción formal de las condiciones previas de índole práctica, se ha intentado crear una vida propia cerrada en sí misma, una autonomía y una legalidad arquitectónica.

Los volúmenes de los muros han perdido finalmente el heredado carácter de las caras de un cajón cuadrado, caras que, de algún modo, han de ser divididas a partir del punto central se su superficie; se han convertido en función. Y las ventanas no han sido ya dimensionadas con arreglo a la única finalidad de la iluminación y la higiene.

Los anillos de cristal de las torres son "puertas de luz", para las cuales parece existir el conjunto. Y en tanto que el principio clásico del apoyo y la carga elevaba a finalidad máxima el *reposo* de los volúmenes, los mismos volúmenes constructivos han superado aquí la pesantez y la inercia y han concentrado toda energía en el centro de gravedad, en el punto energético de la propia espacialidad.

Pero lo inexplorado y virgen de esa época temprana se nos ofrece, acaso, faltó todavía de naturalidad; lo desequilibrado se nos muestra como energía limitada; lo definido de su forma, como un nacimiento forzado; su ausencia de adorno, como falta de calidad sensitiva.

Pero si es que existe aquí un camino hacia la nueva arquitectura, su expresión no puede ser suficientemente fuerte, la consecuencia se sus visión no puede ser suficientemente irrespetuosa. Pero, entonces, su culto a la construcción parece ser no más que la expresión de una resuelta sinceridad, su rigor, sólo reprimida intimidad; su empuje, sólo voluntad de monumento.

Si quitan ustedes a la pirámide, al templo griego, a la pagoda, a la catedral medieval todo aquello que posteriores generaciones les han aplicado y atribuido en cuanto precursores de la cultura venidera, como signos de su riqueza y de su felicidad cultural, entonces no queda más que el *hecho constructivo*, el hecho con el cual el maestro de aquella primera creación se ha liberado, así mismo y también a sus contemporáneos, de la oscuridad de lo heredado, de la esclavitud de los sistemas aniquilados a latigazos.

Como si nos viéramos obligados tan sólo a practicar el clasicismo durante siglos, como si, en el curso de la historia estuviéramos destinados tan sólo a la triste misión de detener la muerte natural. Al igual, pues, que las obras maestras de la arquitectura elemental, en su forma primitiva, estuvieron inequívocamente definidas por la claridad de su principio *constructivo*, así crecieron y surgieron de la construcción y el material los símbolos de aquellas imágenes del mundo en virtud de las cuales se ha establecido, también de modo inequívoco, el desarrollo de la historia del género humano.

Lo mismo que las pirámides se apoyan sobre el desierto para velar el descanso de sus muertos en la eternidad, lo mismo que el templo griego ha erigido con tanta serenidad sus calles de columnas sólo porque conducen al trono de su dios, lo mismo que la pagoda despliega generosamente su embriaguez de formas para hacer dichoso al mundo con lo elemental de su existencia de jungla, lo mismo, en fin, que la catedral gótica ancla sus torres en el centro de la tierra para lanzarse con tanto mayor seguridad hacia el más allá, enfilando el cielo con sus agujas..., así las naves de hierro están construidas de modo generoso y cristalino, tan sólo para

que sus torbellinos de luz hagan, de las casas de la servidumbre feudad, la casa del trabajo.

Sirva lo dicho como símbolo del anhelo humano de - mediante la forma- hacer finito lo infinito, de adaptar a nuestra medida lo incommensurable... Una cosa está clara: de la espacialidad constructiva de la arquitectura puramente funcional e industrial parece estar resultando la maduración de un decisivo logro artístico.

De ese logro podrá depender el paso que conduzca al logro máximo de la arquitectura sacra, exclusivamente de la actitud de una sensibilidad de igual magnitud ante el contenido de índole sacra. Porque cuando la forma sale a la luz como consecuencia de su misterioso devenir, las revueltas del camino que lleva a toda finalidad son sólo reflejos de la misma voluntad que llegó al descubrimiento y formulación de la ley.

Con ello se ha mostrado el ejemplo, tal como hoy día lo conocemos, y el punto límite, tal como lo apreciamos, hasta donde ha conducido la evolución genética en el curso de media centuria, todo ello bajo el influjo de la transformación operada dentro del espíritu de la época, así como con la influencia de las nuevas misiones y del nuevo material.

No puede ser mera casualidad el hecho de la coincidencia de los tres caminos reconocibles de la nueva arquitectura con el mismo número y la misma peculiaridad de los nuevos caminos perceptibles en el campo de la pintura y la escultura.

Esa coincidencia de la voluntad artística en la obra definitiva hará coincidir, a su vez, a todas las artes en una unidad. Esa unidad de la obra abarcará tanto al gran logro (lo sagrado, el santuario de un mundo nuevo) como al más pequeño y humilde objeto de nuestra casa cotidiana.

Lo que hoy es problema, se convertirá un día en misión, en tarea y deber: lo que hoy es visión y creencia de algunos, será con el tiempo ley para todos.

Por tal motivo, para la consecución del fin propuesto -es decir, para la resolución del problema de una nueva arquitectura- parecen necesarias todas las convicciones e incitaciones: las de los apóstoles de los mundos de cristal; las de los analíticos de los elementos espaciales; las de los buscadores de formas en el material y la construcción.

Por supuesto, las clases sociales, bajo el hechizo de la tradición, no harán prosperar esa época. Sólo una voluntad nueva es la que tiene para sí el futuro: en la inconsciencia de su caótico empuje, en lo esencial y primitivo del ámbito universal que la rodea.

Porque, al igual que toda época decisiva para la evolución de la historia del hombre aunó en su voluntad espiritual todo el orbe conocido, así también lo que anhelamos habrá de traer felicidad a todos los pueblos, más allá del propio país, más allá de Europa. Y al decir esto no estoy hablando en favor del internacionalismo. Porque el *internacionalismo* significa el esteticismo "sin pueblo", apátrida, de un mundo en descomposición. La *supranacionalidad*, en cambio, comprende en sí la delimitación *nacional* como condición previa; es humanidad libre, la única capaz de erigir de nuevo una cultura ancha, abarcadora.

Tal "grandeza de la voluntad" une a todos cuantos están consagrados a la obra. Y la obra no alcanza su resultado, no logra su necesaria fe en Dios, más que como resultado de la fusión del último logro de todos los pueblos.

Y nosotros no podemos hacer otra cosa que aportar la humilde medida de nuestro trabajo, en un acto de fe y de voluntaria servidumbre.■

«También al de arriba el que tiene un fondo amarillo s. l
naranja y naranja o naranja /



Residencia Becker. 29,2 X 27,3 cm. Acuarela.