

## **Texto 2: estética moderna e historicismo**

- Van de Velde, Henri. Fórmulas de la belleza arquitectónica moderna. Weimar, 1917.
- Viollet-le-Duc, Eugene. Coloquios sobre la arquitectura. París, 1863.

PROBLEMAS DE LA ARQUITECTURA MODERNA  
SEGUNDO SEMESTRE 2022  
MARIO FERRADA A. PROFESOR  
CRISTIAN VILLAGRÁN L. MONITOR

arquitectura. Por otra parte, de las observaciones precedentes resulta que la anchura es un atributo más bien material, mientras que la profundidad concierne al sentimiento y la altura al intelecto. Según Schiller: «En igualdad, las alturas nos parecen más sublimes que las longitudes debido a que la idea de sublime se asocia necesariamente a la visión de una altura. Una simple longitud, aun prolongándose hasta perderla de vista, no tiene en sí nada de terrible; en cambio, una altura es terrible, ¡podríamos precipitarnos! Sin embargo, para que una gran altura sea terrible, hace falta en primer lugar que nuestra imaginación nos transporte a la cima y que, por consiguiente, esta altura se convierta para nosotros en

una profundidad. Se puede hacer este experimento observando en una superficie de aguas oscuras un cielo cargado de nubes con algo de azul. La profundidad inmensa del cielo dará lugar a un espectáculo mucho más espantoso que su altura...».

La profundidad, al ser horizontal en arquitectura, no produce en nosotros terror físico, sino más bien esa especie de aprensión moral que deriva del misterio. La visión de grandes alturas en cambio nos desliga de la tierra y hace que nuestra alma se desinterese de lo terrenal. Como dice Joubert, «en las cosas del espíritu, la grandeza se toma de abajo hacia arriba».

## FÓRMULAS DE LA BELLEZA ARQUITECTÓNICA MODERNA

Henry Van de Velde

*En Fórmulas de la belleza arquitectónica moderna hallamos una aplicación casi inmediata de los presupuestos de la Einfühlung a la búsqueda de una nueva figuración. Según Van de Velde, la línea es una fuerza, es decir, sentimos en las líneas que definen la configuración de los objetos la manifestación de la vitalidad que les atribuimos o, en último término, de nuestra propia vida objetivada en ellos. A partir de ahí, el trabajo artístico debe consistir en la afirmación de esa fuerza vital mediante la explicitación de las líneas —la fuerza, su acentuación y distinción—. Por eso el ornamento surge de la forma originaria y está indisolublemente ligado a ella.*

*En cuanto manifestación de la vitalidad humana, la línea será también, para Van de Velde, expresión del sentimiento vital de los grupos hermanos en los diversos momentos de la historia. En tanto manifestación del «espíritu del pueblo», la línea será la clave de todo estilo.*

*La pretensión final del escrito de Van de Velde es la de interrogarse sobre cuál debe ser la línea —el estilo— que refleje la vida del hombre moderno.*

*Henry Van de Velde. Anvers, 1863-Oberägeri (Suiza), 1957. Les Formules de la Beauté Architectonique Moderne. Weimar. 1916-1917. Edición facsímil. Archives d'Architecture Moderne. Bruselas, 1978.*

### La línea es una fuerza

Esta definición, aparecida por primera vez en un artículo de la revista alemana *die Zukunft*

en septiembre de 1902, formulaba con una concisión deliberada una convicción asumida desde 1891, época hacia la cual producíamos nuestros primeros elementos decorativos abstractos

y puramente lineales. Durante las conferencias y cursos impartidos en L'Université Nouvelle de Bruselas (1894-1895) analizamos la naturaleza de la línea e intentamos establecer las relaciones existentes entre su naturaleza dinámica y la naturaleza y función del elemento decorativo.

La definición, tal como apareció por primera vez en el artículo de *die Zukunft*, se recoge en mi libro *Laienpredigten*, aparecido en 1902, en el capítulo dedicado a los «Prinzipielle Erklärungen»:

«La línea es una fuerza cuyas actividades son análogas a las de todas las fuerzas naturales elementales; ¡cuando se reúnen varias líneas-fuerza y ejercen sus actividades en sentido contrario, provocan los mismos resultados que cuando las fuerzas naturales se oponen entre sí en las mismas condiciones!» «La línea toma su fuerza de la energía de quien la ha trazado.»

Precisábamos además el parentesco existente entre la naturaleza de la fuerza que impregna a la línea y la de las fuerzas cuyas actividades y resultados consideramos en la naturaleza. «En este tipo de líneas operan las mismas fuerzas que en la naturaleza han impregnado al viento, al fuego y al agua. Cuando el arroyo se precipita contra una piedra que se opone a su curso, se desvía y dirige sus aguas hacia la orilla opuesta donde escarba y erosiona los bordes. Cuando el viento choca con las poderosas cimas de las montañas se rompe contra esas masas inquebrantables y cuando el fuego se desencadena bajo bóvedas de piedras se extiende, corre y se lanza buscando salidas.»

Esta definición de la línea, y esta concepción dinámica de su naturaleza fueron muy comentadas desde entonces por muchos estudiosos del arte, y desde 1902 esta definición aparece citada a menudo. Es más, la denominación de «línea-fuerza» aplicada a la línea de fabricación de los productos metalúrgicos, a la construcción y a las obras de los ingenieros data de entonces.

La línea actúa sobre cualquier ser que tenga algo de sensibilidad por medio de las direcciones, las relaciones de longitud y los acentos inducidos mientras es trazada. Esta acción es espontánea. Así, incluso cuando creemos ac-

tuar tan sólo orientados por un fin práctico, es decir, en el momento en que tratamos de fijar el esquema de una forma cualquiera, nuestra sensibilidad percibe las relaciones que se establecen entre las líneas que se suceden y modifican el aspecto de esta forma. Si a continuación constatamos que la impaciencia del goce estético se remonta a los primeros instantes de la concepción, comprobaremos además que no percibimos goce estético hasta que las sucesivas modificaciones del esquema revelan la existencia de relaciones dinámicas entre todas las líneas en juego.

Aunque en un caso semejante pretendamos fundamentalmente la creación de una forma, un resultado como el descrito constituye un elemento decorativo lineal de la más primitiva y rudimentaria naturaleza. Concebir así la forma nos impedirá concebir la ornamentación que le resulte más adecuada de otro modo que no sea un desarrollo, un complemento orgánico. Ahora bien, sólo podemos realizar la ornamentación valiéndonos de elementos capaces de actuar a su vez sobre la forma o de seguir la reacción de las actividades que en ella se manifiestan, es decir, elementos de su misma naturaleza, elementos lineales.

Toda forma se nos presenta en condiciones que determinan la ornamentación que es «su» ornamentación, ¡la lleva literalmente en sí! Las relaciones entre forma y elemento decorativo no pueden ser sino «complementarias». La línea se encarga de evocar aquellos complementos de los cuales la forma aún no está dotada pero que presentimos indispensables. Esas relaciones son relaciones de estructura y la línea, que es la que las establece, tiene la finalidad de sugerir el esfuerzo de una energía, tanto allí donde la línea de la forma revele una flexión cuya causa no es evidente, como allí donde los efectos de la tensión sobre la elasticidad de la línea y de la forma evoquen la acción de una dirección energética procedente del interior de la forma.

La ornamentación así concebida completa la forma; es su prolongación y reconocemos el sentido y la justificación del elemento decorativo en su función.

Esta función consiste en «estructurar» la forma y no en «adornar» como generalmente tiende a pensarse. Sin el apoyo de esta estructura

a la que la forma se adapta como un fino tejido al bastidor o la carne a los huesos, la forma tenderá a cambiar de aspecto o a desplomarse del todo.

Las relaciones entre esta ornamentación «estructural y dinamográfica» y la forma o las superficies, deben parecer tan íntimas que dé la impresión de que la ornamentación haya «determinado» la forma. Esta determinación encajará en ese orden de las cosas naturales que considera que el vestido y el revestimiento vinieron después de la estructura, de la armazón interna. Poco importa que en la realidad el orden de aparición de una y otra haya sido inverso.

De hecho, la ornamentación estructural y dinamográfica vista como el complemento adecuado de las formas, concebidas éstas según el principio de la concepción racional y consecuente, es la imagen del juego de las fuerzas interiores que presentimos en todas las formas y materiales.

Son esas actividades las que parecen haber inducido la forma, fijado su aspecto. Las modificaciones, cuya última consecuencia es la forma, se detuvieron en el momento en que esas fuerzas interiores neutralizaron su energía en un equilibrio perfecto de efectos y causas.

¡Ese momento pasa entonces a ser la eternidad!

Podemos imaginar formas realizando ese equilibrio sin la ayuda del elemento decorativo y éstas son las formas más perfectas. En su simplicidad, estas formas han realizado un esquema lineal que constituye en sí mismo y sin complemento una ornamentación perfecta, eterna.

Sería excesivo concluir que la presencia del elemento decorativo es secundaria con relación a la Belleza. Sólo es secundario si es inorgánico, sin nexos con la forma, sin actividad complementaria y estructura.

La menor debilidad sentimental, la menor asociación naturalista amenazan la eternidad de dicha ornamentación. Ambas tienden infaliblemente a devolver al tiempo lo que estaba «fuera» del tiempo; en realidad, lo que estaba «más allá»; y en este punto de nuestras consideraciones coincidimos con Worringer, quien entrevé en «la abstracción» una forma «necesaria, definitiva y absoluta». Sin embargo, he-

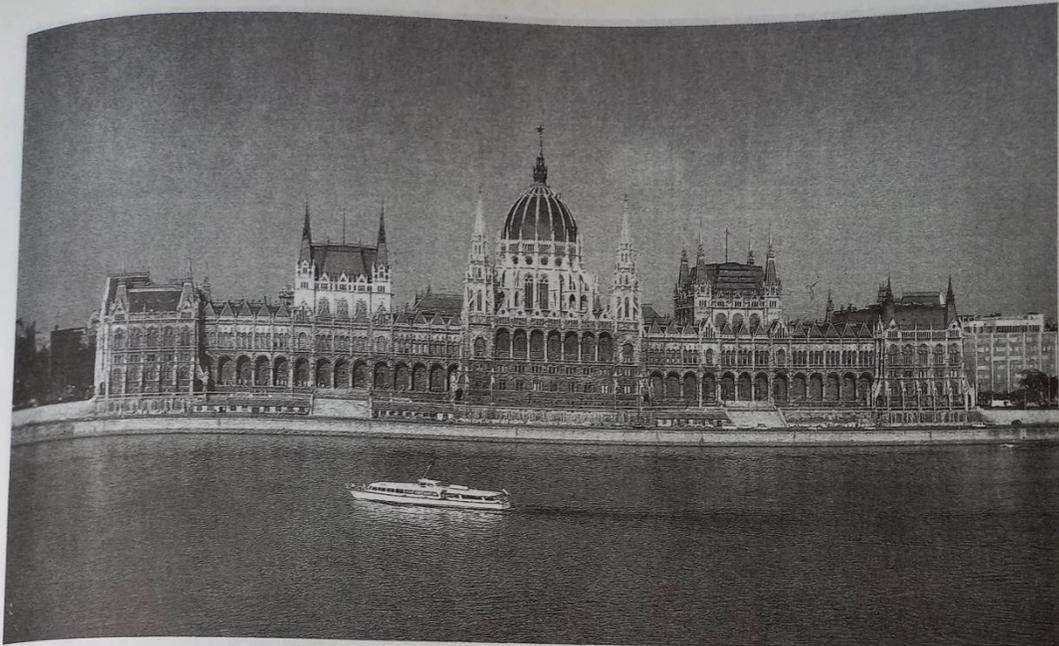
mos alcanzado este absoluto por caminos muy diferentes y mediante una concepción orgánica y viva de la línea. El propagador de la teoría de la «Abstracción» —opuesta a la del *Ein- ría* de la «Abstracción» — afirma que la concepción de una «línea inorgánica y muerta», de una «línea despojada» del último resto de dependencia y de comunidad con la vida ¡«puede por sí sola abrirnos los caminos del más allá»!

Worringer en su obra *Abstraktion und Einfühlung* opone «la gran inquietud interior que suscita en el hombre los fenómenos del mundo aparente» a la confianza «bienaventurada y panteísta» que anima al mundo occidental en sus relaciones con los fenómenos del mundo aparente. Esta inquietud, alimentada por sugerencias religiosas, habría llevado al hombre primitivo y al oriental «a una imperiosa transcripción transcendental» sobre cuyo sentido y alcance el autor no nos deja lugar a dudas, puesto que, según él, es el producto de la «línea inorgánica y muerta».

Aun aceptando con Worringer que la mentalidad oriental tiende a cubrir todas las cosas del mundo aparente con el «fulgurante velo de Maia», hemos de decir que ese velo no es tan tupido que oculte esas cosas a la vista, ni impide que el oriental disfrute del aspecto de las cosas, que se abandone a las delicias y voluptuosidades que procuran a quienes las contemplan.

El oriental abandona tan completamente su ser a la contemplación, que las actividades de la línea, a la que ve trabajar moldeando las cosas y fijando sus formas, repercuten sin duda en él tanto como actúan sobre la sensación del hombre occidental. El carácter particular de ambos grupos de seres humanos puede, todo lo más, hacer variar el ritmo con el que esas actividades de la línea hacen intervenir la participación de la conciencia.

En cuanto al hombre primitivo, nos negamos a considerarlo, como hace el autor, «perdido e incapaz de captar mediante su intelecto las cosas del mundo aparente». Todo lo que sabemos del hombre prehistórico y del arte de los trogloditas contradice esta afirmación. El hombre del cuaternario, como el bosquimano, toma la vida sin complicaciones y constatamos que el arte que realiza es eminente e inmejorablemente «impresionista»; que la ornamen-



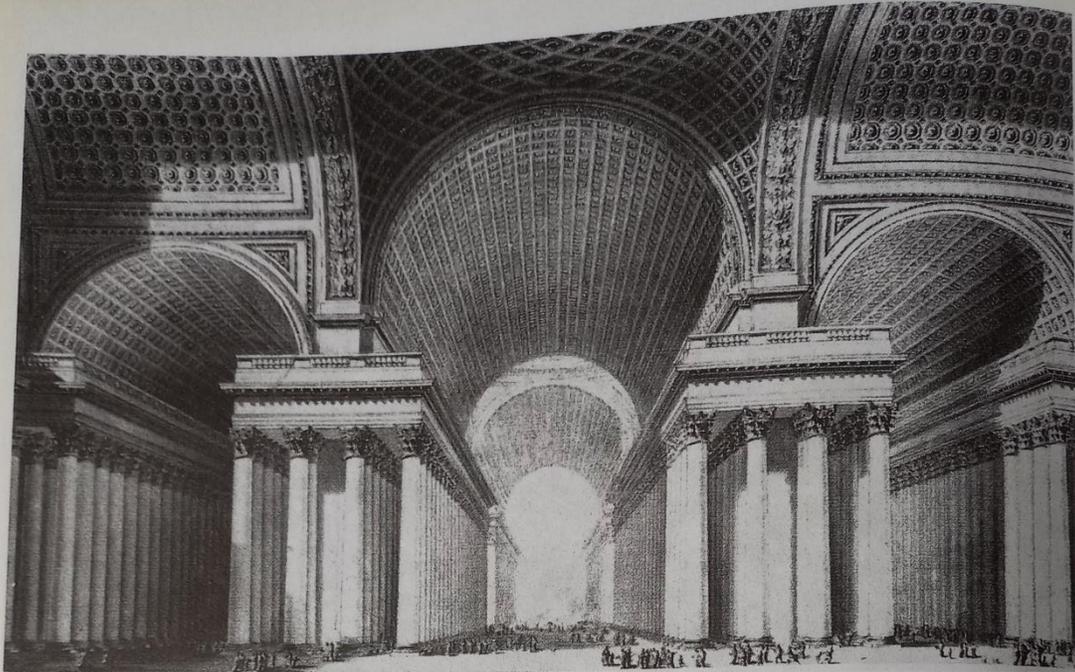
1. Imre Steindl. Parlamento de Budapest. 1882-1902. Vista desde el Danubio.



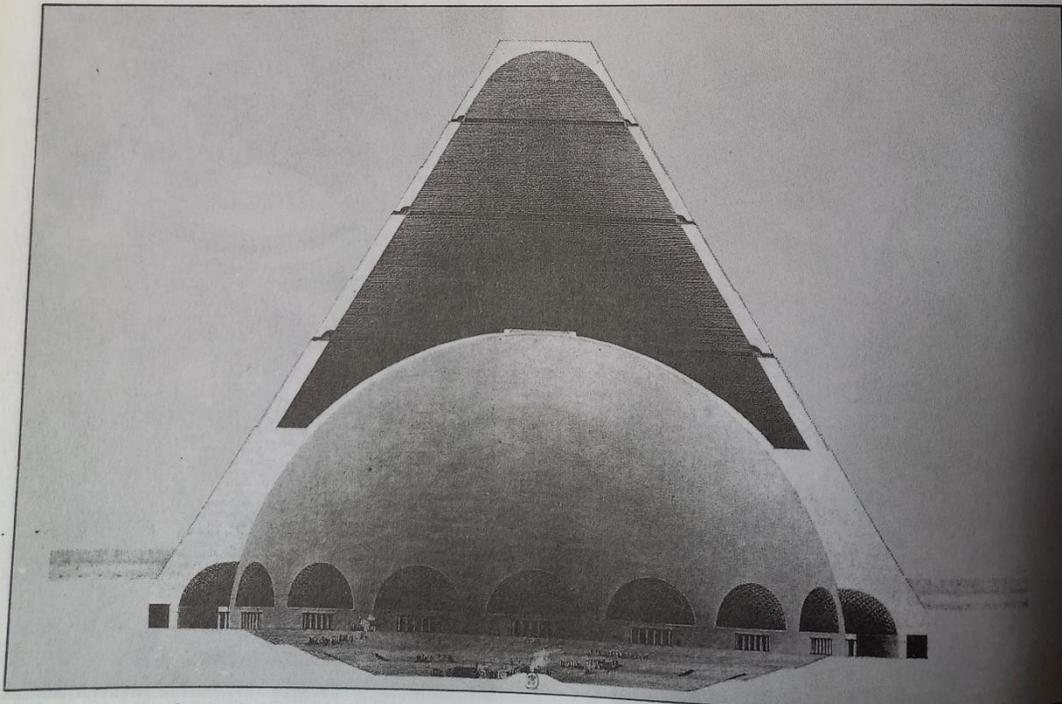
2. Portada de la segunda edición del *Essai sur l'Architecture* de Marc Antoine Laugier. 1753. La cabaña rústica, hija de la naturaleza, base de toda forma arquitectónica.



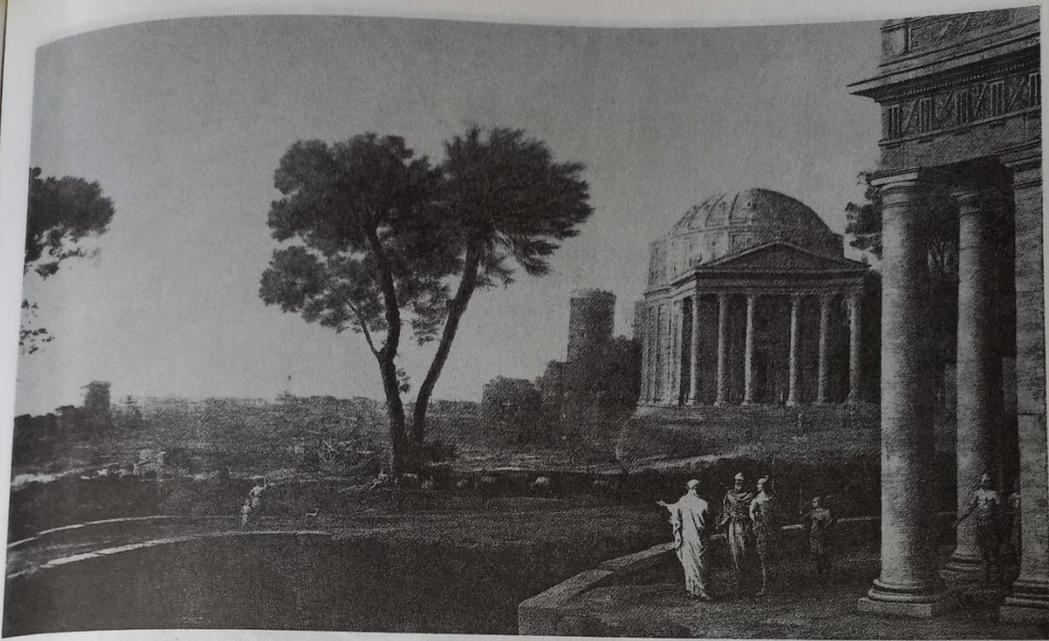
3. Jacques-Germain Soufflot. Interior de Sainte-Geneviève. 1757-1780.



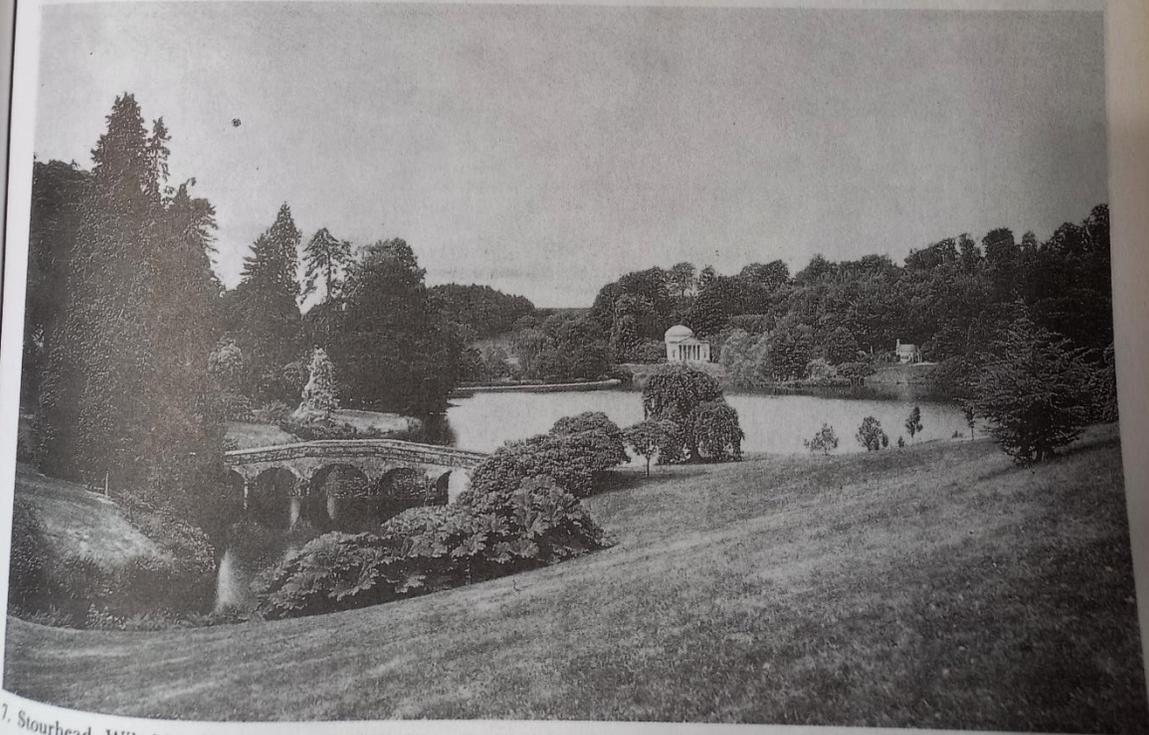
4. E. L. Boullée. Vista interior de la Catedral Metropolitana.



5. E. L. Boullée. Cenotafio. Sección.



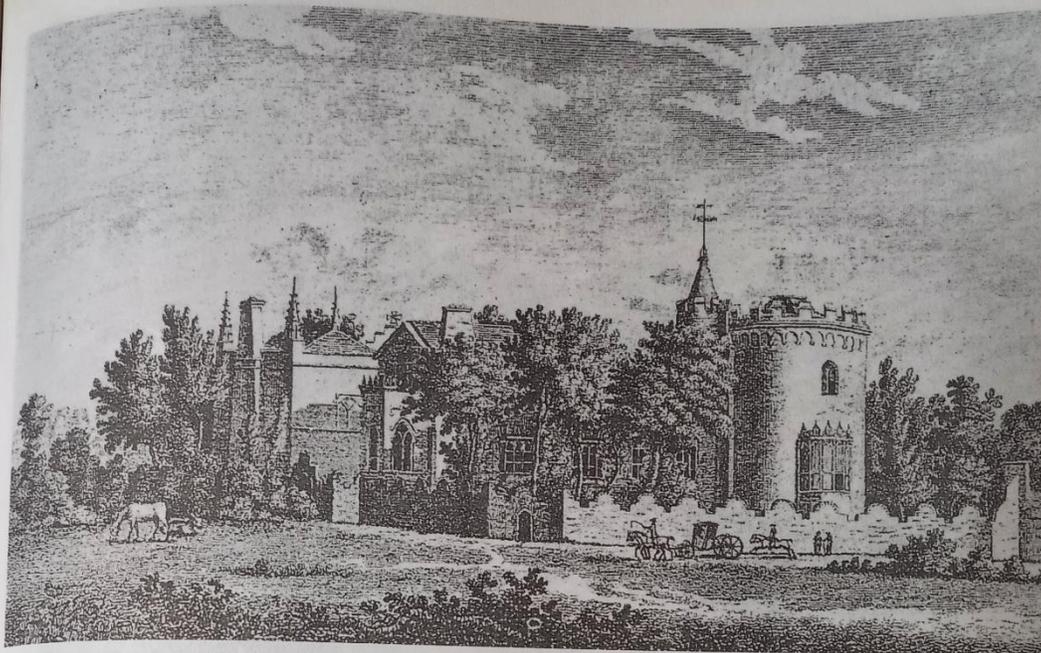
6. Claude Lorraine. Vista de la costa de Delos con Eneas. 1672.



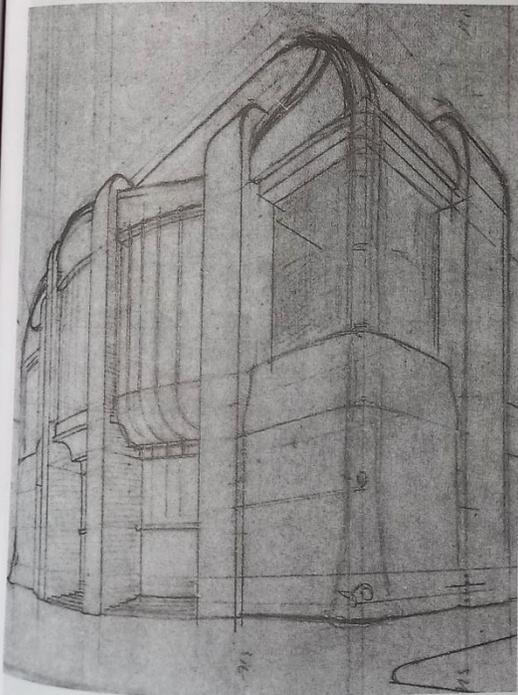
7. Stourhead, Wiltshire. Terminado en 1765. Vista hacia el Panteón.



8. Charles Garnier. Opera de París. 1860-1874. Recinto de la gran escalinata.



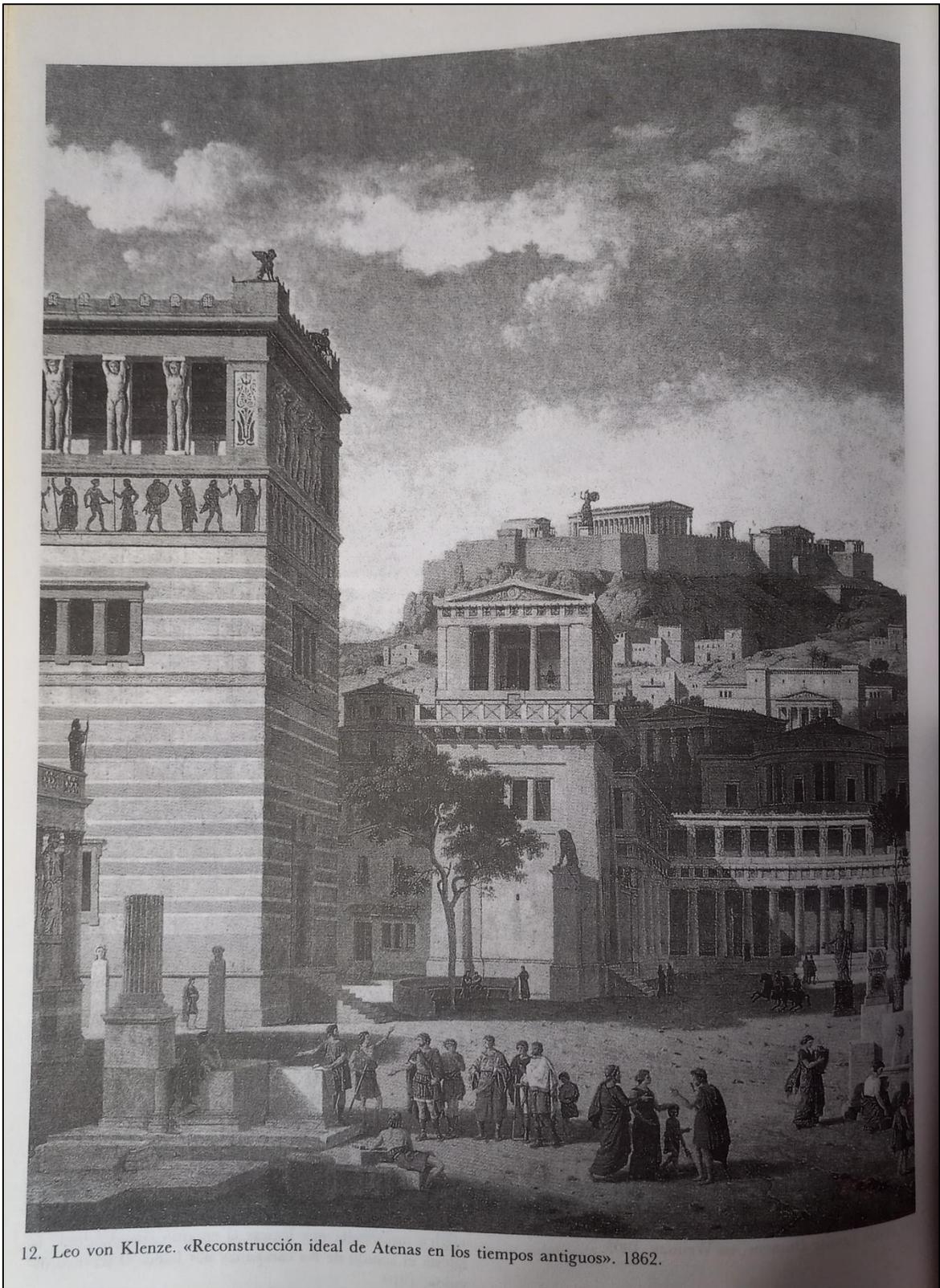
9. Strawberry Hill, Twickenham. Grabado de la fachada norte en *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole... at Strawberry Hill*, 1784.



10. Henri Van de Velde. Dibujos de la fachada principal del teatro Louise Dumont, en Weimar. 1903.



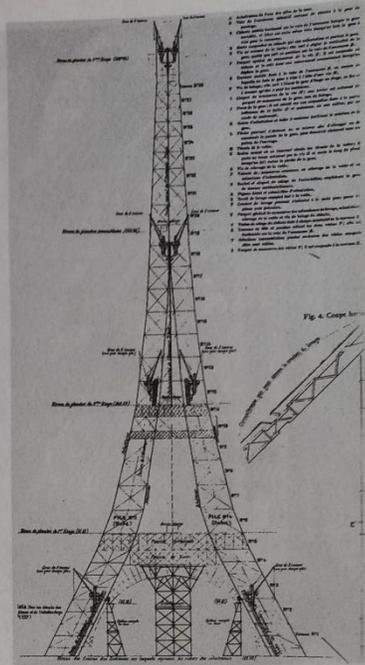
11. K. F. Schinkel. «Intento de expresar la delicada y nostálgica melancolía que invade el corazón cuando desde la iglesia el sonido de las campanas nos llama al servicio divino». 1810.



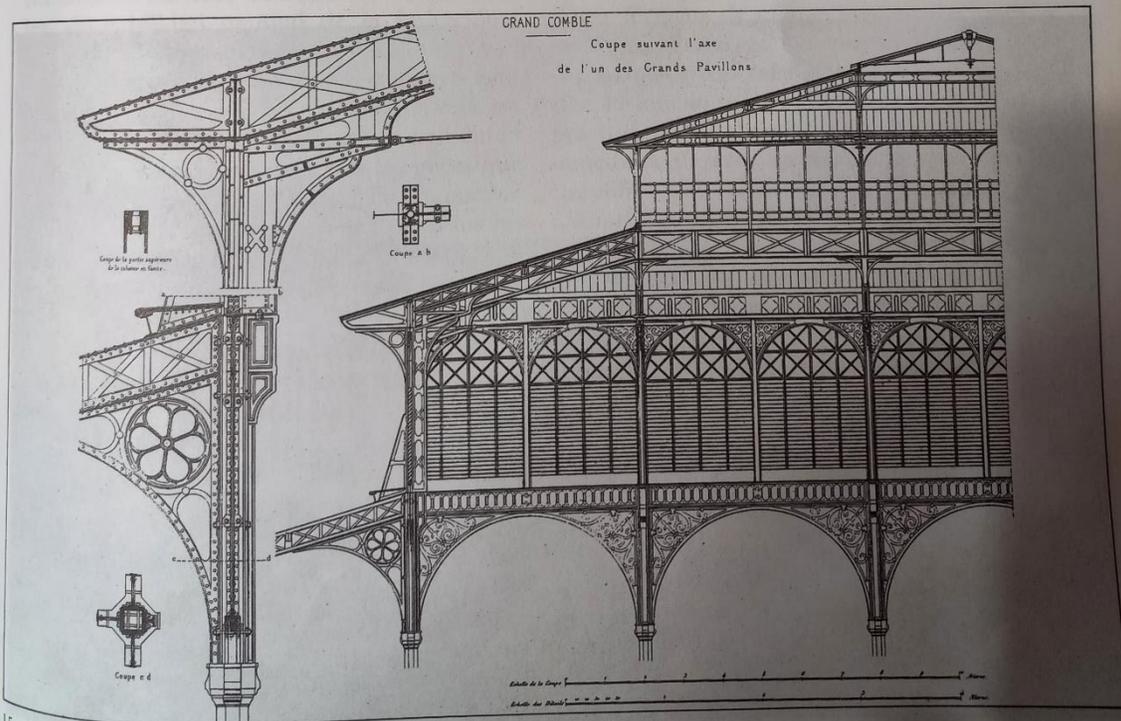
12. Leo von Klenze. «Reconstrucción ideal de Atenas en los tiempos antiguos». 1862.



13. E. E. Viollet-le-Duc. Casa con paneles de hierro y revestimientos cerámicos. 1871.



14. El principio del montaje de la Torre Eiffel con los andamios y las gruas utilizadas a cada nivel.



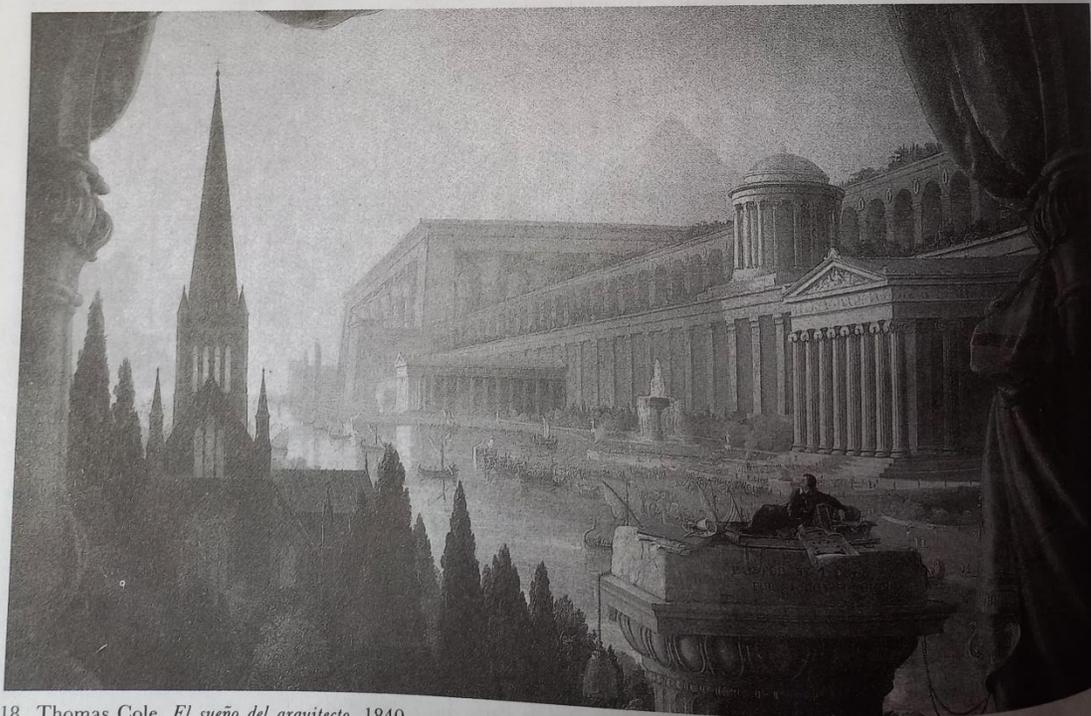
15. V. Baltar. Detalle de la estructura de Les Halles Centrales de Paris. 1855-1866.



16. E. E. Viollet-Le-Duc. Los arbotantes de Mont Saint-Michel. 1835.



17. E. E. Viollet-le-Duc. Sala cubierta con una bóveda de nervadura metálica. 1863.



18. Thomas Cole. *El sueño del arquitecto*. 1840.

tación abstracta (la paleolítica y la maorí) es de tal abstracción que no priva a la línea de ninguna de sus virtudes orgánicas: movimiento y función estructural.

Sin ningún escrúpulo, Worringer excluye del dominio del arte tanto las pinturas y los grabados parietales de los abrigos como las producciones de la glíptica y de la escultura prehistóricas. Mucho antes que él, Perrot y Chipiez también lo habían hecho con el pretexto de que esas producciones quedaban «fuera del marco histórico» y Riegl con el pretexto de que no tenían «ninguna relación con el desarrollo del arte Antiguo». La exclusión no parece definitiva ni para los primeros ni para el último, mientras que para Worringer es categórica y sin retorno. Éste proclama que esas creaciones «no tienen nada en común con el arte propiamente dicho, con el arte que tenemos en mente como goce estético».

La justificada antipatía del autor hacia un arte naturalista, caído en expresiones lamentables de un sentimentalismo sin inteligencia y ardor reales, le ha llevado más allá de lo que justifica la severidad más excesiva. ¡El arte, ciertamente, no debe confundirse en absoluto con «la habilidad manual de la imitación»! Pero, de ahí se desprende que esta habilidad excluye fatalmente del dominio del arte todo aquello que, puesto a su servicio, revela un sentido profundo de la línea, una sensibilidad dispuesta a abandonarse a todos los goces que la línea puede proporcionarnos? No es posible que a Worringer se le hayan escapado los lazos y el parentesco estético que unen esas creaciones que se remontan al comienzo del mundo, a la pintura y escultura egipcias, a la escultura griega arcaica, a la pintura primitiva china y persa y a la pintura primitiva occidental. En cuanto al absurdo del que pretende convencernos, es un absurdo que nos llevaría a aceptar la opinión según la cual «los trogloditas de Aquitania habrían alcanzado un nivel de cultura artística más avanzado que los creadores del estilo Dipylon» y que expone a Worringer a que la malevolencia se vuelva en contra suya, por cuanto le obligaría a declarar que las producciones del arte primitivo oriental y occidental, el arte de un Pisanello, pertenecen al dominio de las producciones «que no tienen nada en común con el arte propia-

mente dicho; con el arte que nos proporciona sensaciones estéticas», ya que revelan esa «habilidad manual de la imitación».

También son prejuicios las razones que aduce el autor para explicar la estilización geométrica de la mayor parte de las ornamentaciones primitivas. La teoría de Semper, es decir, la teoría del origen «técnico y materialista» aplicada a esas ornamentaciones no encaja en el marco de su concepción de la «necesidad innata de abstracción». Esta necesidad resultaría de una «aprehensión del espacio» que irresistiblemente conduciría al hombre primitivo «a aislar el objeto aparente de toda relación con la naturaleza, a transferirlo fuera del juego de las variaciones de las cosas existentes; a depurarlo de todo lo arbitrario que deriva de sus nexos con la vida, dándole así una forma necesaria, inmutable que le aproxima a su valor absoluto». Por consiguiente, la «estilización» de las ornamentaciones primitivas se referiría a postulados psicológicos de alto valor. Wundt no había buscado en tan alta esfera las explicaciones de la tendencia a la estilización. El célebre psicólogo se conformó con considerar «la fatalidad geométrica» y «el carácter técnico» de ciertas ornamentaciones, y en lo que Worringer denomina necesidades de «aproximación al valor absoluto», Wundt percibe lo mucho que corresponde a «la ventaja práctica de la abreviación». «La razón más inmediata de esta estilización es siempre la simplificación, mientras que en cualquier forma un poco complicada hay una referencia al arte mnemo-técnico, a la acción de la constante repetición del mismo motivo, a su empleo como simple marca sugestiva. A su vez, esta simplificación provoca una aproximación más o menos efectiva a la regularidad geométrica.» Más adelante dice: «Allí donde el modo de la estilización se aplica a las formas naturalmente simplificadas de los animales, éstas se aproximan a las figuras más rudimentarias de la geometría, hasta tal punto que su sentido y origen naturalista sólo son perceptibles para el mismo dibujante y para los iniciados» (*Mensch und Tier in den Anfängen der Kunst*, vol. III *Völkerpsychologie*).

A pesar de esas juiciosas observaciones, Worringer concede a los primitivos el beneficio de una situación y de una toma de posición que

no vuelve a darse más que en períodos muy posteriores a los comienzos del arte y de la cultura.

Compartimos la opinión del autor en lo referente al momento en que la humanidad vuelve a alcanzar un grado similar de cultura y de necesidades estéticas; este momento corresponde al período en que «la humanidad —tanto más insatisfecha de las apariencias del mundo exterior y más desconfiada de su poder de atracción cuanto más las conoce— se siente arrastrada por la fuerza dinámica que tiende hacia la más elevada Belleza abstracta!». Sin embargo, nosotros estamos convencidos de que en el hombre ¡ésta es la «última» y no la «primera» fase del desarrollo del sentido de la Belleza!

Espero se me permita no presentar en este libro más que un resumen y no expresar más que la esencia de lo que tengo que decir acerca de la línea y de la ornamentación. Remito al lector a la obra *La ornamentación; realidad y desarrollo de un principio estructuro-lineal y dinamográfico* que concluyo al tiempo que ordeno los materiales de este libro destinado a establecer la fisionomía de una Estética moderna.

En realidad, nuestra ornamentación es nueva sólo porque hemos tomado conciencia de la naturaleza de la línea, y no se diferencia de las ornamentaciones que con tanta evidencia le son afines más que en razón de la disciplina con que aplicamos el principio dinámico identificado en la línea, de la disciplina con la cual aceptamos todas sus consecuencias. Las ornamentaciones lineales que en el curso de la historia, de la prehistoria y en las etapas primitivas, precedieron al ornamento estructuro-lineal y dinamográfico moderno son el resultado inconsciente de este principio. Quienes las crearon identificaron por puro instinto la verdadera función de la ornamentación.

En la Prehistoria son las ornamentaciones paleolíticas y las ornamentaciones lineales denominadas balcánicas. En los tiempos protohistóricos se trata de las ornamentaciones premicénicas y las del período de La Tène, más adelante las ornamentaciones célticas y el arabesco oriental. Entre los pueblos primitivos, los maorís, los salvajes de Nueva Guinea, realizaron una ornamentación en la que todos los caracteres originales son semejantes a los que

definen nuestra ornamentación. En sus inicios esta ornamentación tenía todas las características del primitivismo, y me asombra que no haya causado más asombro ni chocado más violentamente. Al contrario, conquistó al mundo tan rápidamente que apenas tres o cuatro años después de haberlos inventado pude observar en los programas que compré en un teatro de Damasco uno de los motivos que entonces empleaba preferentemente en mis ornamentaciones lineales.

¿Quiere esto decir que, tal como lo he formulado sucintamente, el sentido y la naturaleza de esta ornamentación, la naturaleza de la línea dinámica y elástica a la vez, la fatalidad de la existencia y acción de la línea complementaria, la función estructural de la ornamentación, los lazos orgánicos que unen ornamentación y forma ha ilustrado, entre tanto, al público acerca de los lazos que unen esta ornamentación estructuro-lineal y dinamográfica con el Nuevo Estilo?

El público ve modificarse los elementos decorativos sin participar en esas modificaciones. Las acepta con una indiferencia similar a la que manifiesta ante el retorno de estilos que le son conocidos. Este retorno le parece tan inevitable e indiferente como el de los animales de madera de un tiovivo. Su indolencia es desde cualquier punto de vista comparable a la del mirón en un espectáculo de feria. La súbita aparición de una novedad puede excitar por un instante su interés, despertar su atención; pero en cuanto esta aparición se repite, su interés decae y su atención se dirige a otra parte. Al público le hace falta la constante renovación de lo sensacional. En efecto, al público parece complacerle más la «novedad» de las formas que podemos aportarle y la «novedad» de una ornamentación —en la cual quizás reconoce el producto de una sensibilidad que había cambiado de orientación completamente, como en las formas inéditas que se multiplicaban— que el cambio de orientación palpable que corresponde a un despertar de la facultad de participar en las actividades de la línea y disfrutar del goce que ésta puede procurar a todos nuestros sentidos.

La acción de la línea sobre nuestros sentidos había sido completamente anulada desde hace mucho tiempo. La escasa expresión que

perduraba en la forma de cosas y objetos del siglo pasado no tenía eco en nuestra sensibilidad, había perdido toda repercusión en nuestros sentidos. Fallaba la intención formal de actuar sobre ellos. Observábamos que lo que quedaba de expresión en la línea y en los objetos, la práctica lo tomaba presentado sin intención, sin pasión ni preferencia a la línea de cualquier estilo. Resultaba conveniente que todos los objetos tuvieran una huella visible que permitiese incluirlos en el orden de cosas conocidas y admitidas. Este formalismo obedecía, todo lo más, a una moral preocupada por la clasificación y el orden, por lo que la acción de esta línea —que para cada estilo parece haberse fijado de manera casi idéntica en el ánimo de todos— quedaba sin repercusión en nuestra sensibilidad. ¡Añadía así un apellido a lo que sólo tenía nombre!

De este modo, cuando las producciones del arte de construir máquinas, del arte del ingeniero-constructor, nos revelaron una línea cuya expresión difería de las generalmente empleadas para tales identificaciones simplistas y tranquilizadoras, nos despertamos del letargo en que nos hallábamos. Durante este largo período sin estilo, la línea no había ejercido ninguna acción directa sobre nuestra sensibilidad. Sin embargo, he aquí que una línea se mostraba dotada de una expresión particular cuyo sentido se prolongaba en nuestro intelecto y en nuestra sensibilidad.

No fue más que un pensamiento extraordinariamente perspicaz el que nos hizo entrever los lazos que unen esta línea y su nueva expresión con las condiciones de la mentalidad, de la moral y de los sentimientos del hombre actual. Desde siempre esas condiciones habían sido determinantes y la línea, esta línea de los Estilos, las refleja de forma tan evidente ¡que podemos «leer» en ella como se lee con los ojos!

La línea es tan «parlante» como ellos y más «parlante» que la palabra escrita; gracias a ella, nada de lo que contribuía a definir la sensibilidad de los pueblos cuya supremacía se ha sucedido a lo largo de la Historia nos es ajeno. El impulso más imperceptible, la mínima reflexión, el cambio de ritmo más sutil, la variación más inapreciable en las relaciones de frecuencia y distancia de los acentos, corresponden a causas cuya naturaleza está liga-

da a la mentalidad y psicología particulares de cada pueblo. ¡Cualquier gran período histórico tiene su línea sintética!

La línea egipcia pronuncia discretamente sus curvas, no intenta ninguna salida brusca, ninguna dirección audaz. No es más acentuada que el cuerpo del faellâh o de la virgen egipcia; evoca una sensualidad enervante que obsesiona. Esta línea es de un manierismo supremamente elegante que toma del ritmo grave y regular de los horizontes, de las llanuras de la arena y de las orillas del Nilo. Es de una serena tranquilidad en la que se aprecia la disposición de los elementos: el agua, el cielo, los astros; ¡disposición que sólo en la Tierra de los Faraones es tan inmutable y fatal!

La línea asiria es tumultuosa y grandilocuente. Tiene acentos sonoros y graves, curvas excesivas y redundantes. Es tensa como los músculos de los brazos que tensan arcos.

La línea micénica se envuelve y desenvuelve, se mueve como el mar que atrae y rechaza a Astarté; avanza y retrocede como esos grupos de aldeanos que hoy aún suben danzando a la Acrópolis en los días consagrados.

Pone de manifiesto todos los gestos y movimientos del cuerpo de seres en éxtasis y en tensión, los cuales reflejan la naturaleza excesiva de las divinidades de las que se les supone descendientes. Provocada espontáneamente por instintos que se entregan a la embriaguez dionisiaca de edades primitivas y felices, la línea micénica se abandona a su euforia, despliega gestos que ponen de manifiesto una cándida alegría e ingenuos entusiasmos.

La línea griega se contiene, parte con la razonada seguridad de un enderezamiento que llevará hasta las nubes el peso de nieves eternas, que vierte en la luz las salpicaduras de una ola marina. La línea griega se tensa con la nobleza y seguridad del encabritamiento del caballo impaciente y ardiente. Transforma todo lo que penetra: estatuas, templos, en himnos vibrantes; un mágico poder de encantamiento le permite suavizar todos los materiales, y es entonces cuando el pensamiento puro emerge de los mismos como surge la Diosa de la espumosa ola. Esta línea liberará al mundo aparente de su propio peso, ¡y en ese momento sublime, el pecho de la humanidad se ensanchará para disfrutar de una sensación de bie-

naventurada confianza en la realización inevitablemente perfecta de todos los pensamientos concebidos con la más elemental y perfecta claridad!

Ese instante duró hasta que el acanto introdujo la facundia de su estupidez y la vanidad de sus hojas rizadas en las formas más esenciales y puras concebidas hasta entonces por la Humanidad. El elemento naturalista sustituyó a la primitiva ornamentación lineal que hasta ese momento había ayudado a los órganos arquitectónicos al cumplimiento de funciones que, sin su intervención, hubieran parecido muy por encima de sus posibilidades.

La línea romana es dura y violenta; está impregnada del ritmo acelerado de cuadrigas o cortejos dispuestos para una entrada triunfal. Sin embargo, la pompa de los símbolos bárbaros: leones, grifos, cuernos de carnero o cráneos de caballo, máscaras, escudos, trofeos, recarga la línea, le resta impulso. La línea gira en torno a sí misma como la multitud gira el domingo alrededor de un kiosco a los acordes de una fanfarria militar. Dispone sus roleos como las alamedas de un jardín botánico. Su follaje opulento reserva para la alegría y entusiasmo infantiles la sorpresa de animales prisioneros. Los carniceros feroces juegan con animales ligeros y minúsculos. ¡Ciervos, pájaros, saltamontes, caracoles y mariposas corresponden con suficiencia y manierismo afectados a las gracias torpes y convencionales de las fieras! Desde Roma —por el camino de Pompeya— llegaron hasta nosotros el conjunto de emblemas pomposos, gloriosos y guerreros, también las atrevidas poses de animales domesticados y el exceso de temas zoológicos.

La línea bizantiza: manifiestamente violenta, presa en el torno de un hieratismo que, sin embargo, la defiende mal de las propuestas de una lascividad que la consume de deseos bajo los pliegues suntuosos de las vestiduras sacerdotales. Esta línea marca el punto cero o neutro desde donde parten en una dirección las rectas estereotipadas, glaciales y estériles, y en la otra, los roleos flamígeros de las pasiones desencadenadas.

La línea románica. Aunque conquistada, se la ve orgullosamente arqueada bajo el peso de una disciplina que le impone portar símbolos, ¡del mismo modo que ella impone al soldado

llevar armas y servirse de ellas! Esta línea deplora una conciencia más fuerte que sus veleidades independentistas, y el deseo de expansión que le es inherente tendrá que esperar a que una ruptura general fije una nueva dirección a la cultura de Europa Occidental y coordine las fuerzas sociales y las nuevas naciones.

Llega entonces la línea gótica. Ésta acelera el ritmo, es arrastrada por una audacia loca e insatisfecha, bate con un corazón presa de la emoción extraordinaria que precede al momento de encontrarnos en presencia de Dios y de su cortejo celestial. La línea gótica parece impulsada por manos extendidas, elevada por oraciones y súplicas que brotan de corazones que desean ardientemente ir más allá de las bóvedas que se interponen entre los fieles y aquellas regiones en que su fe sitúa la armonía y beatitud eternas.

Incienso y nubes grises se entremezclan. ¡En un claro, la agujaafiligranada y temeraria! No obstante, esta temeridad sólo es aparente; una estructura sólida y segura sostiene su empuje y articula el prodigio. Sin embargo, el peso de mil cosas y seres terrenales pende de la línea rompiendo su empuje. ¡En ese momento, la línea se viene abajo deteniéndose en el cubismo contrito de los pliegues sabiamente dispuestos de las vestiduras de santos y santas!

La línea del Renacimiento se alinea como si de cifras se tratara para obtener un total que desea elevado, una suma que aspira a ser impresionante. Se me antoja una figura geométrica engalanada, adornada con tapices y guirnaldas; un tablero de ajedrez en el que alternan las figuras siguiendo un número infinito de combinaciones en un juego en el que avanzan o retroceden columnas, frontones, balaustradas y obeliscos retomándolos, eliminándolos y reuniéndolos para otra ocasión. La libertad y sensualidad que, desde una perspectiva arquitectónica, se ven limitadas a actuar en un tablero geométrico se prodigarán en cambio en la pintura y en la escultura. En estas últimas la línea recupera su vigor originario. Chocará bruscamente con la mesa en que venía desarrollándose el juego, retirará el tablero, interrumpirá lo que era continuo, torcerá lo rígido y acercará la antorcha a esos materiales que la línea barroca hace retorcerse como si fuesen presa de las llamas. Entre tanto, la

voz sonora de las enormes campanas anuncia al mundo una catástrofe. Pero como no se trata más que de un simulacro, ¡el mundo se repone rápidamente de su desvarío!

La línea rococó se caracteriza por sonrisas pícaras, los aires de minuets y contradanzas reemplazan al sonido amenazante del bronce y a la gravedad de las cargas de la caballería; ¡las pisadas leves de los escarpines reemplazan al ruido sordo de las botas con espuelas! ¡En cuanto a las superficies que la línea barroca intentaba destacar valiéndose de un continuo entrecuchar de olas, ahora brillan con brusco resplandor de facetas multicolores, semejantes a las que brotan de la superficie del agua fustigada, por otra parte, sin mala intención!

¡La línea del primer Imperio es una fórmula! ¡Es rígida como las frases de un decreto! ¡Corresponde al espíritu de un solitario! En 1810, Montalivet escribía en las clases de Bellas Artes del Instituto: «¿Su Majestad desea saber por qué esta institución no ha tenido en cuenta para la concesión del premio decenal a

la más bella obra arquitectónica, al canal de San Quintín, al túnel del Simplon y al Mont-Cenis? Es la pregunta que se hace un espíritu poco atormentado y dispuesto a apreciar el significado de una línea cuya principal característica no es ser precisa y utilitaria. En la loca empresa que fue la epopeya napoleónica, el ímpetu y desorden bélicos se hallan representados sólo a medias por esos emblemas halagadores y enfáticos a los cuales se limitaron a devolver algo de actualidad quienes, por decreto, se esforzaron en crear el estilo del primer Imperio. La frivolidad sensual del régimen siguiente se enemistó en seguida con la gravedad y disciplina que había logrado conservar el academicismo durante los pálidos y anodinos interregnos; así, la línea del segundo Imperio, arrastrada hacia la turbulencia por las cadencias enloquecedoras de coros y operetas, gesticula, se contornea y titubea para inducir los aplausos de un público en el que estimula el deseo que le posee por completo, en un final de apoteosis offenbachiano.

## COLOQUIOS SOBRE LA ARQUITECTURA

Eugène Viollet-le-Duc

*El décimo «Entretien» nos muestra una de las reflexiones que provocan la inquietud de los arquitectos del siglo XIX: la riqueza material y el avance científico no son por sí mismos condiciones suficientes para asegurar la existencia de un estilo, dado que el siglo XIX no lo posee mientras otras épocas históricas, incomparablemente menos desarrolladas, lo tuvieron.*

*El optimismo histórico, positivista y racionalista de Viollet señala una salida cierta a tal situación: es preciso volver a pensar otra vez con la misma clara lógica que utilizaron los constructores de las épocas fecundas de la historia de la arquitectura, ser tan sinceros con los materiales y los programas del presente como ellos lo fueron con los de su época. Sólo de este modo la arquitectura de la modernidad podrá superar la estéril imitación de los estilos antiguos, explotar las infinitas posibilidades que el progreso científico y técnico le ofrece y crear un nuevo estilo, la arquitectura que exprese e impulse ese proceso.*

*La reflexión violetiana participa del mismo optimismo histórico y de la misma dosis de mecanicismo que caracterizará a mucha de la arquitectura del Movimiento Moderno. No es extraño, por ello, que los historiadores de ese movimiento lo hayan aceptado como uno de sus contados profetas y predecesores.*

*Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (París, 1814-Lausana, 1879). Entretiens sur l'Architecture par M. Viollet-le-Duc, Architecte du Gouvernement. A. Morel. París, 1863. Edición facsímil. Pierre Mardaga. Bruselas-Lieja, 1977.*

### Décimo coloquio sobre la arquitectura en el siglo XIX

¿Está acaso el siglo XIX condenado a terminarse sin haber tenido una arquitectura propia? ¿Esta época tan fecunda en descubrimientos, que acusa una gran energía vital, no transmitirá a la posteridad más que pastiches u obras híbridas, sin carácter, imposibles de clasificar? ¿Es esta esterilidad una de las consecuencias inevitables de nuestro estado social? ¿Depende acaso de la influencia ejercida en la enseñanza por una camarilla caduca, y acaso una camarilla, joven o vieja, puede tener tal poder en medio de elementos vivos? Claro que no. ¿Por qué entonces el siglo XIX no tiene una arquitectura? Se construye mucho y por todas partes; los millones se reparten a centenares en nuestras ciudades; sin embargo, apenas es posible constatar algunos intentos de aplicación real y práctica de los medios considerables de que disponemos.

A partir de la revolución del siglo pasado hemos entrado en la fase de las transiciones, investigamos, acumulamos cantidad de materiales, rebuscamos en el pasado, nuestros re-

cursos han aumentado. ¿Qué es lo que nos falta entonces para dar cuerpo, apariencia original a tantos elementos diversos? ¿No será simplemente un método? En las ciencias como en las artes, la falta de método, tanto si uno estudia como si pretende aplicar conocimientos adquiridos, no hace sino aumentar la duda y la confusión cuando aumentan las riquezas; la abundancia se convierte en un estorbo. Pero todo estado transitorio debe tener un fin, tender hacia un objetivo que sólo se entrevé cuando, cansado de buscar en medio de un caos de ideas y de materiales de diversa procedencia, uno se pone a despejar algunos principios en medio de ese desorden, a desarrollarlos y a aplicarlos con la ayuda de un método seguro. Ésta es la labor que nos corresponde y a la que debemos dedicarnos tenazmente, combatiendo los elementos deletéreos que se desprenden de cualquier estado transitorio como se desprenden miasmas de las sustancias que fermentan.

Las artes están enfermas, a pesar de enérgicos principios vitales, la arquitectura se muere en medio de la prosperidad, se muere de excesos unidos a un régimen debilitante. Cuan-

tos más conocimientos se acumulan, más fuerza y rectitud de juicio hacen falta para servirse de ellos con provecho, más se impone recurrir a principios severos. La enfermedad que parece afectar a la arquitectura viene de lejos, no se ha desarrollado en un día, la vemos progresar desde el siglo XVI hasta nuestros días; data del momento en que tras un estudio superficial de la arquitectura antigua de Roma, algunos de cuyos aspectos se pretendía imitar, se abandonó la preocupación básica de buscar la alianza de la forma con las necesidades y con los medios de construcción. Una vez fuera de la verdad, la arquitectura se ha desviado más y más por caminos sin salida. Tras intentar a comienzos de siglo retomar las formas de la antigüedad sin preocuparse demasiado de analizar y desarrollar sus principios, la arquitectura no ha retrasado ni un día su caída. Desprovista de las luces que sólo la razón puede proporcionar, la arquitectura ha intentado aproximarse a la Edad Media, al Renacimiento; buscando el empleo de ciertas formas sin analizarlas, sin tener en cuenta las causas, no viendo más que los efectos, se ha hecho *neo-griega*, *neo-románica*, *neo-gótica*, ha buscado inspiración en las fantasías del siglo de Francisco I, en el estilo pomposo de Luis XIV, en la decadencia del siglo XVII; a tal punto se ha sometido a la moda que se dice que, en ese feudo clásico que es la Academia de Bellas Artes, han surgido proyectos que presentan la mezcla más extraña de estilos, modas, épocas y medios, pero en los que nunca se presiente el menor síntoma de originalidad. Sólo con la verdad es posible la originalidad, ya que ésta no es otra cosa que una de las formas en que se manifiesta la verdad y afortunadamente esas formas son infinitas. Además, cualesquiera que hayan sido los esfuerzos realizados últimamente por reunir tantos estilos e influencias, por satisfacer toda la puntería del momento, lo que más llama la atención en todos nuestros monumentos modernos es la monotonía.

Si se me permite la expresión, en arquitectura hay dos modos necesarios de ser auténtico o verdadero. Hay que ser auténtico según el programa y auténtico según los procedimientos de construcción. Ser auténtico según el programa es cumplir exacta y escrupulosamente las condiciones impuestas por una necesidad.

Ser auténtico según los procedimientos de construcción es emplear los materiales de acuerdo con sus cualidades y propiedades. Lo que se considera como asuntos puramente artísticos, es decir, la simetría, la forma aparente, no son más que condiciones secundarias ante esos principios dominantes.

Se puede aceptar que los indios construyan en piedra *stupas* a imitación de apilamientos de madera; que los griegos de Asia Menor, los carios y los lidios levanten en mármol monumentos simulando cofres de madera; que los egipcios construyan con bloques enormes templos cuya forma se inspira en construcciones de cañas y adobe; todas estas son tradiciones respetables de artes primitivas, llenas de enseñanzas, curiosas, pero que sería ridículo imitar. Ya los dorios y los griegos del Ática se despojaron de esas mantillas. Los romanos construyen sin vacilación monumentos concretos, cuyas formas son totalmente la expresión de los medios de construcción que adoptan y cuya belleza deriva de esta expresión auténtica. Los romanos son hombres maduros, no son niños, razonan. En la Edad Media nuestros predecesores van aún más lejos que los romanos en esta vía; ya no desean una arquitectura concrecional, lo que quieren es una arquitectura en la que toda fuerza es aparente, en la que todo medio de estructura pasa a ser el origen de una forma; adoptan el principio de las resistencias activas, introducen el equilibrio en la estructura: de hecho, ya están siendo empujados por el genio moderno según el cual, cada individuo como cada producto a cada objeto tiene una función distinta que cumplir al tiempo que tienden hacia un fin común. Este trabajo ininterrumpido, lógico, de la humanidad debe continuarse, ¿por qué entonces lo abandonamos?, ¿por qué nosotros, franceses del siglo XIX, procedemos (con muchas menos razones, por cierto) como procedían los egipcios y reproducimos formas arquitectónicas de otra civilización o de un estado relativamente primitivo, con materiales que no se prestan a la reproducción de esas formas?, ¿cuál es la institución teocrática que nos obliga a injuriar así el sentido común, a repudiar los progresos evidentes de los siglos anteriores, el genio de las sociedades modernas?

El siglo XIX, como todas las épocas de la

historia fecundas en grandes descubrimientos, favorables a ciertos progresos morales o materiales, se ha lanzado en una especie de movimiento apasionado hacia una vía de examen. Aporta el espíritu de análisis al estudio de las ciencias, de la filosofía y de la historia. Hace de la arqueología más que una ciencia especulativa, pretende obtener de ella conocimientos prácticos, quizá una gran enseñanza para el porvenir. Nunca, como a las generaciones presentes, ha podido aplicarse tan bien el axioma: «Los más jóvenes son los más viejos». El espíritu de método ya ha producido resultados considerables en el estudio de los fenómenos naturales y de la filosofía. Sin embargo, este espíritu de método no ha sido aún aplicado en absoluto a los trabajos arqueológicos referidos a las artes; se ha reunido gran número de materiales sin que se hayan podido clasificar los descubrimientos realizados con el fin de extraer de ellos una conclusión práctica. No obstante se han iniciado discusiones prematuras con base en este montón de materiales acumulados porque no hubo acuerdo inicial sobre los principios. [...]

Si de verdad queremos tener una arquitectura de nuestro tiempo, lo primero que tene-

mos que hacer es que sea nuestra y que no vaya a buscar fuera sino dentro de nuestra sociedad sus formas y sus disposiciones. Nada más indicado que nuestros arquitectos conozcan los mejores ejemplos de lo que se ha hecho antes de nosotros y en condiciones semejantes y, a esos conocimientos, añadan un buen método y espíritu crítico. Es excelente que sepan hasta qué punto las artes antiguas han sido una imagen fiel de las sociedades en medio de las cuales se desarrollaron, pero que ese saber no conduzca a una imitación irreflexiva de esas formas a menudo ajenas a nuestras costumbres. Lo negativo es que con el pretexto de conservar tal o cual doctrina, e incluso quizá por no alterar la existencia de una veintena de personas, no se intente extraer de esos estudios consecuencias prácticas fijándose más en los principios que en las formas. Es preciso que el arquitecto no sea solamente sabio, sino que se sirva de su ciencia y aporte algo de sí mismo; que consienta olvidar los lugares comunes que con una persistencia digna de un fin más noble han pesado sobre el arte de la arquitectura desde hace casi doscientos años. [...]