

La arquitectura de la cultura de masas

NICOLÁS BABINI

NACIDO EN SANTA FE en 1921. Se graduó de arquitecto en la Universidad del Litoral (Rosario) en 1942. Participó en la organización de la Universidad del Nordeste en 1956. Fue secretario ejecutivo de la Comisión Nacional de la Vivienda (1956). Secretario técnico de la presidencia de la Nación (1958) y subsecretario del ministerio del Interior (1959). Colaboró en la preparación del proyecto de creación del Instituto de Investigaciones Tecnológicas de la Universidad de Buenos Aires y está actualmente al frente del Departamento de publicaciones de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de dicha Universidad. PUBLICACIONES: Realidad y destino de la vivienda (Ed. Raigal, 1954); Enfoque social y regional de la vivienda (Resistencia, Chaco, 1957). Tiene en preparación El idioma de la arquitectura y construcción, libro que publicará la editorial EUDEBA.

HACE más de cuarenta años, Le Corbusier escribía: "L'architecture devient-elle le miroir des temps. L'architecture actuelle s'occupe de la maison, de la maison ordinaire et courante pour hommes normaux et courants. Elle laisse tomber les palais. Voilà un signe des temps."¹ Era en 1924 y en París, que se aprestaba a presentar la Exposición de Artes Decorativas de 1925 y su falsa versión de "arquitectura moderna".² Al año siguiente de aparecida aquella afirmación, Le Corbusier libró y perdió la batalla del proyecto para el Palacio de la Sociedad de las Naciones en Ginebra. Pero al cabo de tres décadas fue llamado a participar del proyecto para el Secretariado de Naciones Unidas en Nueva York³; su concepción de lo que debe ser "la casa del hombre" ya es parte del patrimonio cultural de nuestro tiempo. En 1923, concretando un pensamiento de larga data, había incluido en "Vers une Architecture" un capítulo consagrado a las "casas en serie". En la síntesis ("Argument") que precede al libro, ese capítulo es descripto así: "Une grande

époque vient de commencer. Il existe un esprit nouveau. L'industrie... nous apporte les outils neufs adaptés a cette époque nouvelle animéc d'esprit nouveau... Le problème de la maison est un problème d'époque... L'architecture a, pour premier devoir, dans une époque de renouvellement, d'opérer la révision des valeurs, la révision des éléments constitutifs de la maison. La série est base sur l'analyse et l'expérimentation. La grande industrie doit s'occuper du bâtiment et établir en série les éléments de la maison... On arrivera a la maison-outil, la maison en série, saine (et moralement aussi) et belle de l'esthétique des outils de travail qui accompagnent notre existence".⁴ El año pasado, en agosto de 1965, se reunió en Copenhague el III Congreso del Consejo Internacional de la Construcción (C.I.B.). Cerca de 700 representantes de todos los países europeos y de numerosos de otros continentes debatieron problemas que venían tratándose desde abril de 1964 (reuniones de Praga y de Ginebra) dentro del marco de la Comisión Económica para Europa de Naciones Unidas, es decir, en el más alto nivel internacional y en plano casi gubernamental. El tema general fue "Hacia la industrialización de la construcción", pero la preocupación dominante no fue la construcción como industria sino el edificio como producto industrial. De la primera noticia publicada sobre esta reunión extraemos estos párrafos: "La evolución de la estructura de la industria de la construcción... puede estudiarse por... la mecanización de las operaciones en obra, la normalización de los procedimientos tecnológicos, *el grado de producción en cadena* (la "série" de

¹ Prólogo a la segunda edición de "Vers une Architecture", París, 1924. ("La arquitectura se convierte en el espejo de los tiempos. La arquitectura actual se ocupa de la casa, de la casa común y corriente para hombres normales y corrientes. Deja caer los palacios. He aquí un signo de los tiempos.") Charles-Eduard JEANNERET, llamado Le Corbusier, nació en 1887 y falleció en 1965.

² Esa versión, representada entre nosotros por obras como la Casa del Teatro (arq. A. Virasoro) y el edificio del diario Crítica (arqs. Kalnay), tuvo enorme difusión en la década que siguió a la Exposición de 1925; el crítico Nikolaus PEVSNER la bautizó "estilo frascos de perfume".

³ La idea básica: el rascacielo para las oficinas y la Sala de Asambleas separada de aquél, fue concebida por Le Corbusier en New York entre 1946 y 1947, pero el proyecto definitivo fue elaborado por un comité de arquitectos presidido por el norteamericano Wallace K. HARRISON (n. 1895) en el cual Le Corbusier no fue llamado a participar; el edificio se inauguró en 1950.

⁴ "Acaba de comenzar una gran época. Existe un espíritu nuevo. La industria... nos "aporta útiles nuevos adaptados a esta época nueva animada de espíritu nuevo... El problema "de la casa es un problema de época... El primer deber de la arquitectura, en una época de "renovación, es operar la revisión de los valores, la revisión de los elementos constitutivos de "la casa. La serie se basa sobre el análisis y la experimentación. La gran industria debe ocu-"parse del edificio y producir en serie los elementos de la casa... se llegará a la casa-herra-"mienta, la casa en serie, sana (también moralmente) y con la belleza estética de los útiles "de trabajo que acompañan nuestra existencia".

La arquitectura de la cultura de masas

L.C.) y la racionalización de los proyectos y de los sistemas estructurales” (recordemos: “la série est basée sur l’analyse et l’expérimentation”). Más adelante: “Las ponencias correspondientes (al grupo “Integración del proyecto y de la producción”) analizaron el proceso constructivo en relación con la planificación del proyecto . . . así como los factores de *tipificación* de elementos constructivos”⁵ (otra vez L. C.: “établir en série les éléments de la maison”). La crónica se refiere luego a la grave dificultad que plantea todavía la “normalización modular” —tema de otro grupo de trabajo— que sigue siendo “uno de los obstáculos mayores para la tipificación de elementos industrializados” y menciona, por último, la importancia asignada a los distintos sistemas de prefabricación y a la investigación creciente sobre comportamiento de nuevos materiales.

Si quisiéramos apelar a una expresión retórica, podríamos exclamar que, cuarenta años después, la industria ha respondido al patético llamado de Le Corbusier: “La grande industrie doit s’occuper du bâtiment”. Pero aquí no nos interesa el don profético del genio recientemente desaparecido ni la sensibilidad actual de técnicos y empresarios para captar “l’esprit nouveau”. Si nos hemos detenido en un texto y un hombre determinados, es porque el Manifiesto de 1923 (no lo llamó así su autor pero ése ha sido su papel histórico) y el Congreso de 1965 parecen puntos de referencia singularmente apropiados para marcar un período de profundas transformaciones culturales y arquitectónicas.

Al cabo de esas cuatro décadas el mundo cambió de faz, los tiempos —como gustaba decir Le Corbusier— cambiaron. Cambió sobre todo la arquitectura, “miroir des temps”. Qué cosa refleja esta arquitectura de hoy de este mundo en transformación, qué hay de común entre esa mutación arquitectónica y el advenimiento histórico de una cultura de nuevo cuño es lo que pretendemos rastrear en estas páginas. No nos ocuparemos del fenómeno del urbanismo actual ni de las nuevas concepciones estéticas —formales y espaciales— de la arquitectura del presente; tampoco podremos demorarnos en los avances técnicos de la construcción. Nuestro objeto será señalar —en apretada síntesis— algunas notas comunes de la arquitectura actual y la cultura de masas y entresacar de esas afinidades alguna visión del futuro que le espera a ambas.

⁵ “La industrialización de la construcción. III Congreso del C. I. B. en Copenhague” por Fernando ACUIRRE DE IRAOLA, en “Informes de la Construcción”, N^o 175, Madrid, noviembre de 1965.

ARQUITECTURA Y TRADICIÓN CULTURAL

Cuando se habla de arquitectura se evoca instantáneamente un mundo de formas singulares que incluye tanto al Partenón de Atenas, el Panteón de Roma, Notre-Dame de París o Versailles como la Alhambra de Granada y el Taj-Mahal de Agra. Esos ejemplos tienen precisamente en común esa singularidad expresiva que los destaca en el universo innumerable de las cosas construidas pero son, al mismo tiempo, formas concretas de demandas sociales genéricas: son templos, tumbas o palacios, cualquiera sea la envoltura material escogida. Tienen también en común el haber exigido verdaderas multitudes de operarios —esclavos o artesanos— y el haber recurrido casi excluyentemente a la piedra (sea natural, como mármoles o granitos, sea artificial como el ladrillo o el concreto romano) para convertirse en realidad.

Se puede atribuir paternidad individual a la creación arquitectónica tradicional —llámese Apolodoro de Damasco, Bernini o Garnier— pero su realización material, el edificio, y, en la mayor parte de los casos, la necesidad que la engendró, son hechos colectivos. Ello hace que la valoración de la arquitectura no pueda agotarse en el juicio estético, ni en el análisis técnico-constructivo ni siquiera en el enfoque social de sus realizaciones considerados aisladamente.

La arquitectura posee una realidad cultural diferente a las de las demás artes y si el pensamiento occidental demoró en advertirlo puede decirse que pagó duro precio por tal incompreensión, cuando, en el siglo XIX, los arquitectos se redujeron a producir formas retóricas mientras los ingenieros alzaban los primeros testimonios estéticos del futuro.

Un artista en soledad es siempre posible —piénsese en el Gauguin de Tahití, en el confinamiento voluntario de Proust o de Erik Satie, en la sordera de Smetana o de Beethoven— pero un arquitecto en soledad es inconcebible, no por la magnitud del objeto de su creación —dimensión que podría suplir con tenacidad y con tiempo— sino por la naturaleza propia del hecho arquitectónico que comporta ineludiblemente tres momentos generadores: antes de ser concebido sobre el papel (antes del “plano” o proyecto propiamente dicho) un edificio reclama la formulación expresa o implícita de las necesidades que ha de satisfacer (lo que se llama “el programa”) y exige luego, por supuesto, ser construido.

Ambos momentos extremos —programa y construcción— son de naturaleza social. Salvo contadas excepciones, es siempre la sociedad la que propone el problema a resolver. El edificio está insertado en la trama de la sociedad viviente, responde a sus creencias, a su estructura de poder, a sus

La arquitectura de la cultura de masas

modos cotidianos y a los símbolos que ordenan su existencia. Por eso un edificio es siempre testimonio acabado de una cultura: la planta no miente, allí no hay subterfugios ni obsecuencias. Las mazmorras del castillo, la disposición de los retretes en los palacios europeos o la ubicación de las habitaciones de servicio en las residencias urbanas de fin de siglo trazan todavía la contrafigura del torneo caballeresco, del esplendor barroco o del prestigio burgués. En cada edificio la sociedad dicta a la piedra su norma inflexible. Y, en el extremo opuesto, también rige la realidad social, aunque allí comparta su dominio con el puro mandato de los materiales. Esclavos, monjes o empresarios: alguien debe levantar el edificio; madera, ladrillo, piedra, hormigón o plásticos: con algo se lo debe construir.

Por ser madura expresión cultural, los monumentos arquitectónicos llegan a ser ejemplos de alto valor estético, productos acabados de selección rigurosa y consagración total. Pero, al mismo tiempo, esos logros artísticos son fruto de un proceso, muchas veces secular, de génesis y depuración formal y estructural, al que contribuyeron generaciones de constructores y maestros, experiencias fallidas e influencias foráneas. Desde el punto de vista arquitectónico, un edificio depende siempre del medio cultural de su época, de la necesidad que lo suscitó y de la clase de materiales empleados, pero depende también de la tradición estética y constructiva en que está engarzado.

Pertenecer a una tradición arquitectónica significa contar con un conjunto de normas aceptadas para encarar y resolver cada uno de los problemas que plantea el proyecto; normas que rigen desde la distribución de la planta y la apariencia interna y externa del edificio hasta la elección y disposición de los materiales a utilizarse. Cuando la tradición está ligada a la vivienda, sus manifestaciones se distinguen apenas de lo puramente intuitivo: la casa se transmite de generación en generación y se alza idéntica a sí misma a través del tiempo.

En la arquitectura del pasado la fuerza de la tradición se imponía con fuerza casi irresistible debido en gran parte al papel jugado por los constructores de las obras, que constituían gremios cerrados y que transmitían sus conocimientos, de maestro a aprendiz, con el modo iniciático propio de las antiguas corporaciones de oficios. Así pudieron perdurar formas antiquísimas, que sobrevivieron a invasiones y cataclismos político-sociales y pudieron reaparecer formas viejas bajo cielos nuevos, como ocurrió con la casa tradicional argentina, cuyos patios y piezas enfiladas parecen repetir el tipo de la casa romana que todavía se alza entre las ruinas de Pompeya. Cuando una forma de vida y de organización social se implantaba en un sitio y lograba mantenerse durante siglos, florecía y se perpetuaba una

cultura arquitectónica que producía formas cada vez más definidas que, en momentos singulares, podían alcanzar la perfección. Esas formas definidas se convertían en "prototipos" y originaban lo que hasta no hace mucho se llamaba "un estilo", que funcionaba en la medida en que las necesidades engendradas por la estructura social y la actividad económica podían ser satisfechas por esas formas.

Si, hasta hace un par de generaciones, para narrar la historia de la arquitectura bastaba trazar una línea de evolución casi ininterrumpida que solía arrancar de Egipto y Mesopotamia (llamada entonces Asiria y Caldea) y desembocaba en los "revivals" del siglo XIX (neoclásico, neogótico, neorrománico), ello era posible porque esa evolución se afirmaba sobre dos constantes casi universales: una tradición constructiva fundada en la piedra (o el ladrillo) y una tradición valorativa que hacía de la arquitectura expresión cabal del poder de las minorías en la respectiva estructura social.

En una palabra, la arquitectura era expresión de la cultura de élites y estaba fuertemente integrada en esa tradición cultural. La irrupción de la cultura de masas de nuestro tiempo plantea una situación insólita, porque la cultura de masas carece de tradición. Es un hecho absolutamente nuevo en la historia del hombre. Cabe preguntarse si la arquitectura actual, tan distinta en su apariencia a toda arquitectura precedente, es parte de esa nueva cultura o es solamente un producto remozado de la cultura tradicional.

RENOVACIÓN TOTAL DE LA ARQUITECTURA

Si nos atenemos a una caracterización estricta de la cultura de masas como una "cultura diferente en cantidad y calidad de la que gozan las élites sociales y cuyos objetos se transmiten y difunden a través de los medios modernos de comunicación de masas"⁶ parece, a primera vista, inapropiado incluir la arquitectura entre esos productos culturales, puesto que no se vale de medios de comunicación de masas y difícilmente podría aprovecharlos como no sea para la difusión indirecta de determinados logros o aspiraciones específicas. El arquitecto de nuestros días parece estar destinado todavía a servir a las "clases altas" y a las empresas, a proyectar residencias, edificios públicos o grandes construcciones. Vista así, la arquitectura sería un resabio de la cultura anterior a la cultura de masas.

⁶ Definición de "A Dictionary of the Social Sciences", de J. GOULD & W. L. KOLB, Unesco, 1964.

Sin embargo, hay dos hechos nuevos que parecen atenuar aquella afirmación. El primero es la evidencia de una arquitectura contemporánea definitivamente distinta de la precedente e irreversible. El segundo es la universalidad de esa arquitectura, que se manifiesta en todos los niveles de la realidad social.

Resulta obvio señalar que la arquitectura actual está definitivamente impuesta en todo el mundo pero para muchos posiblemente sea menos evidente su carácter de irrevocable. Hay sin embargo una prueba patente: la imposibilidad práctica de volver a un "estilo" del pasado. Hasta no hace muchos años, en nuestro país un edificio público podía ser —a veces debía ser— "neoclásico" o nostálgicamente barroco. No hablemos del período dorado del 80, que nos legó el Congreso, el Teatro Colón y Obras Sanitarias de la Nación. Bástenos recordar la recidiva del 30 (el Ministerio de Guerra, el Banco de la Nación Argentina, el edificio de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires) para no hablar del mausoleo civil que alberga actualmente a la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, levantado hace apenas quince años por un gobierno que se decía revolucionario.

Resultaría ahora inconcebible que un funcionario, por ignorante o despótico que fuera, se atreviera a restaurar la columnata, la escalinata o la mansarda. Pero donde la evidencia resulta más notable es en dos manifestaciones realmente antitéticas de la construcción contemporánea: la arquitectura religiosa y la arquitectura bancaria, ambas cargadas por igual de contenido simbólico, ambas necesitadas por igual de captación y comprensión súbitas por el espectador.

En la Argentina, como en muchas otras partes, una iglesia tenía que ser "gótica". Hubo, es verdad, una definida línea inspirada en el barroco italiano, traída por los sacerdotes de ese origen que catequizaron media República y hubo alguna excepción insólita, como la Catedral de Buenos Aires. Pero si la iglesia debía ser importante y, sobre todo, si era una basílica, el gótico era inevitable. La Plata y Luján alzan esos testimonios de una fe peligrosamente proclive al estereotipo.

El auge de la moderna arquitectura religiosa es uno de los fenómenos más notables de los años que siguieron a la segunda guerra mundial. Naturalmente sus expresiones más importantes surgieron, por una parte, en las regiones devastadas de Europa y, por la otra, en Estados Unidos, el emporio de la libre empresa religiosa que ya está produciendo templos para cobijar hasta tres credos simultáneos. Nuestro país, que construye muy poco de todo, no ofrece aún muestras notables de esa tendencia. El ejemplo más conocido sigue siendo Nuestra Señora de Fátima, en Martí-

nez (San Isidro) —arqs. Claudio Craveri y Eduardo Ellis—, que pese a su originalidad y notables méritos, no es expresión cabal de los avances logrados actualmente en ese dominio.

Justo es reconocer que la arquitectura religiosa no ha logrado todavía el contenido simbólico del gótico, pero sería absurdo pretenderlo. El simbolismo arquitectónico es también producto cultural y obra del tiempo. Para sus contemporáneos (y no debe olvidarse que los contemporáneos del gótico vivieron durante tres siglos) ese estilo era “arte bárbaro” y fue llamado gótico con sentido manifiestamente peyorativo. Debieron pasar otros trescientos años para que ventanas ojivales, vitrales y arbotantes fueran suficientes para provocar una explosión psíquica capaz de llevar a Dios a la conciencia en una fracción de segundo.

En unas pocas manzanas del centro, Buenos Aires exhibe unos cuantos ejemplos del concepto tradicional de “institución bancaria”. Muros espesos, altos basamentos, portadas impresionantes, mármoles, granitos, bronce, roble: la inviolabilidad, la respetabilidad y la permanencia se expresan con ese lenguaje, que refleja a su vez la ideología del dueño del dinero, y el poder incontrovertible de la riqueza.

El cambio ha sido revolucionario: el muro fortaleza ha sido reemplazado por el ventanal de cristal y el dinero se maneja a la vista del transeúnte. No es la seguridad sino la confianza, la accesibilidad, el hecho cotidiano el que manda. A pocos pasos del vestigio monstruoso del Banco de la Nación Argentina, el Banco de Londres y América del Sur levanta su caja de cristal suspendida de una estructura calada de hormigón armado y estalla como un artefacto nuclear en la selva de fósiles.⁷ Pero no nos engañemos: un símbolo ha sustituido a otro, siempre se busca impresionar. La superstición burguesa del siglo XIX —el edificio representativo— ha dejado su sitio al asombro popular del siglo XX, la proeza técnica.

DIFUSIÓN SOCIAL DE LA ARQUITECTURA

La comprobación de este cambio profundo en dos manifestaciones extremas de la vida social nos lleva a la segunda afirmación adelantada más arriba: la universalidad del cambio. No nos referimos a la adopción de la

⁷ La casa matriz del Banco de Londres y América del Sur fue habilitada en julio de este año (1966); el proyecto es de los arqs. Testa, Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini y la estructura fue calculada por los ings. Fernández Long y Reggini. En la preparación del plan de la obra se aplicó por primera vez en la Argentina el método de programación llamado “del camino crítico”, expresión avanzada de racionalización tecnológica desarrollada originariamente en los Estados Unidos para resolver los problemas de coordinación del trabajo en la fabricación de vehículos espaciales.

nueva arquitectura en lugar de los "estilos" precedentes, sino al fenómeno más hondo de la penetración de la arquitectura en todas las manifestaciones constructivas de nuestro tiempo. Aunque importante para la historia del arte, el hecho de que todos los edificios públicos y que capitales completas como Brasilia o Chandigarh⁸ sean "modernas", el hecho de que no se construyan más "palacios" y de que edificios de departamentos y de oficinas, escuelas y universidades sean de concepción y realización contemporáneas, no lo serían para la historia del proceso histórico-social si no hubiera ocurrido, como ocurrió, que la arquitectura ha rebalsado esos dominios tradicionales y abarca ahora toda edificación, sin distinción de clases. Casas populares, fábricas, depósitos, hangares y playas de estacionamiento son resueltos con sentido nuevo y ese sentido es arquitectónico en su concepción y su expresión. Las modernas fábricas de productos farmacéuticos que se alzan a la entrada del parque Pereyra Iraola (a menos de 20 km de La Plata) son valiosos testimonios de esa tendencia mundial. Si ese proceso no se ha hecho más evidente en nuestro país ello se debe en gran medida a nuestro estancamiento constructivo, parte de ese estancamiento general que padecemos desde hace una generación y no a la falta de capacidad individual o de preparación técnica de los profesionales argentinos, sobradamente probada cuando actúan en el exterior. Si por alguna circunstancia imprevisible la Argentina saliera de su letargo, no hay duda que estará en condiciones de incorporarse de lleno al proceso, a la par de las naciones más adelantadas.

Aceptemos pues como un hecho, aunque todavía no podemos apreciarlo con nuestros propios ojos, esta transformación en profundidad y en extensión y consideremos su significado en relación con nuestro tema. Si admitimos que la aparición de la cultura de masas es también un hecho histórico sin precedentes, podemos preguntarnos si ambos acontecimientos tienen o no íntima relación. También la cultura de masas posee como rasgos distintivos un modo inédito de expresión (los medios de comunicación de masas) y su penetración en la totalidad social. Pero estos son rasgos genéricos que sólo pueden servirnos de punto de partida. Repasemos el proceso que llevó a esta arquitectura diferente y, tras este "racconto", volvamos a examinar el hecho de la creación arquitectónica contemporánea como culminación de ese proceso formativo.

⁸ La ciudad de Chandigarh, capital del Punjab (India) y sus principales edificios públicos fueron proyectados por Le Corbusier entre 1950 y 1960. El concurso de proyectos para Brasilia fue ganado por el arq. Lucio COSTA (1902-1964) en 1956; el arquitecto de las obras fue Oscar NIEMEYER (n. 1907). El gobierno de Brasil se trasladó a la nueva capital el 21 de abril de 1960.

1900: LA ARQUITECTURA FUERA DE LA REALIDAD

Vista desde el futuro, la transformación revelada por la arquitectura actual sólo puede compararse con la transición entre la arquitectura clásica grecolatina y la arquitectura europea (la diferencia que separa, por así decirlo, el Partenón de Notre-Dame) o la que, en menor escala, marca el salto del Renacimiento (la que va de Notre-Dame a San Pedro de Roma). Esta arquitectura de hoy es fruto de una transformación cultural de Occidente (o sea de Europa, Estados Unidos y sus respectivas zonas de influencia) promovida por una revolución técnica no menos importante que la invención de la escritura o la revolución urbana del tercer milenio antes de Cristo. Sería vano hallarle una causa única; hay hechos económicos, descubrimientos científicos, transformaciones político-sociales y avances técnicos que ocurrieron quizá durante tres siglos para hacer posible esta nueva realidad. Sin el cálculo infinitesimal, la máquina de vapor o las revoluciones políticas europeas y norteamericana, esta arquitectura difícilmente hubiera podido ser, aunque hubieran vivido otros tantos Wright, Gropius o Le Corbusier. Estos hombres actuaron como agentes catalíticos del proceso en marcha, lo aceleraron, le dieron sentido y apuraron, junto con muchas otras mentes privilegiadas, su culminación actual.

Pero hay dos acontecimientos clave en la historia de la arquitectura contemporánea: las dos guerras mundiales. Parecerá obvio declararlo así, puesto que son dos momentos cruciales para toda la historia humana, pero ocurre que no siempre los grandes acontecimientos históricos significaron grandes cambios arquitectónicos. Ni la revolución francesa de 1789 provocó un cambio total de la arquitectura (sólo un cambio de "estilos") ni la revolución rusa de 1917 aceleró el advenimiento de la nueva. Por el contrario, luego de una efímera experiencia inicial, el régimen soviético impuso una de las más anacrónicas exigencias estéticas del siglo XX y rehabilitó un estilo monumental que posiblemente ya estaba muerto cuando los italianos lo llevaron a Rusia en el siglo XVIII.⁹

⁹ En 1931, B. M. IOFAN, vencedor del concurso internacional para el Palacio de los Soviets, declaró "haber sacado de los modelos de la antigüedad el estilo, la claridad, y la simplicidad y haber tratado de llegar a una síntesis de técnica y arte por medio de la reelaboración del organismo clásico". A partir de 1932 la única revista de arquitectura soviética fue asignada a un neoclasicista notorio —K. C. ALABYAN— y el monumentalismo logró supremacía indiscutible. En 1941 recibió el Premio Stalin de arquitectura el Palacio de los Soviets de Kiev (arq. V. I. ZABOLOTNI) "truculenta arquitectura que recuerda lo peor del s. XIX italiano" (Bruno ZEVI, "Historia de la arquitectura moderna", Emecé, Buenos Aires, 1954). El barroco penetró en Rusia en 1703 bajo Pedro el Grande, quien puso la construcción de su nueva capital, San Petersburgo (hoy Leningrado) en manos del arq. italiano conde Bartolommeo RASTRELLI. La construcción del Kremlin de Moscú fue iniciada, hacia 1485, por dos arquitectos italianos, Pietro Antonio SOLARIO y Marco RUFFO.

La arquitectura de la cultura de masas

La importancia de ambas guerras reside en que marcan nítidamente las etapas de formación definitiva de la nueva arquitectura y actúan claramente en todos los niveles de ese proceso de formación: el nivel específicamente arquitectónico, el nivel técnico, el nivel ideológico y, sobre todo, en el nivel de las realizaciones concretas. Decimos las dos guerras aunque posiblemente los historiadores del futuro hablen de una sola Gran Guerra Universal 1914-1945, como se habla de la guerra de 100 Años (1337-1453) o de la Guerra de Treinta Años (1618-1648). Pero nosotros, que compartimos su tiempo y tenemos que medir con el módulo de la vida humana, percibimos dos hechos bélicos y un período interbélico bien diferenciados.

Hasta 1914 los síntomas de la transformación arquitectónica y los factores de cambio eran crecientes pero no inequívocos. En el pasado inmediato estaba Morris con sus escuelas de artes y oficios y su tufillo medieval; estaba la escuela vienesa que parecía dedicarse a los muebles lisos y las paredes blancas; había habido el Crystal Palace de Londres (1850) y la Torre Eiffel de París (1889), monstruos de hierro o invernáculos gigantescos; estaba el loco de Perret que creía en el hormigón armado.¹⁰ Pero éstos eran aún ejemplos aislados en una sociedad urbana dominada, en sus clases altas, por los destellos de la Francia barroca y, en sus capas burguesas y populares ascendentes, por el mal gusto y el horror de la primera producción industrial. Esta Europa de la industrialización y de la urbanización, de las ciudades negras y los "slums", del pensamiento científico y de la conciencia social en incontenible avance, planteaba a la arquitectura nuevas e inexcusables demandas en todos los terrenos. Pero el peso de las tradiciones seculares y la inadaptación de la estructura social a las nuevas exigencias trabó toda posibilidad. La arquitectura era todavía "l'École des Beaux-Arts" y el "Prix de Rome". Por consiguiente las estaciones ferroviarias —cuando los arquitectos condescendieron en proyectarlas— debían inspirarse en las termas de Caracalla y los edificios públicos debían ser "palacios"— meras copias, reducciones o ampliaciones del Petit Trianon y de Versailles, como cualquier vagabundo curioso puede advertirlo dando una vuelta por La Plata.

¹⁰ La *Sezession* de Viena, sociedad de artistas creada hacia 1896 reaccionó contra la arquitectura académica de su época y fue influenciada por el *art nouveau*; su principal exponente fue J. M. OLBRICH (1867-1908). William MORRIS (1834-1896) fundó en 1861 la "Morris Company" para restaurar la tradición de honestidad y decencia de las artesanías y combatir el mal gusto imperante en la primera producción fabril; de sus talleres salieron muebles, tejidos, cristales, papeles pintados y piezas de metal de gran calidad estética y su prédica inspiró el llamado *Arts and Crafts Movement* (movimiento de artes y oficios) que es una de las fuentes históricas del diseño contemporáneo. Auguste PERRET (1874-1954) construyó en 1903 el primer edificio de departamentos con esqueleto de hormigón armado (Rue Franklin, París) y en 1922-23 la primera iglesia de diseño no tradicional también del mismo material (Notre-Dame, Le Raincy). Le Corbusier, que trabajó con él hacia 1908 le debe gran parte de su formación ideológica.

El fenómeno más espectacular fue el de Estados Unidos, país nuevo, república modelo y democracia salvaje: en ese mundo libre y sin fronteras ni pasado, se impuso el neoclásico, a excepción de las universidades que, inspiradas en las inglesas, tenían también que remedar el gótico. Pero como era un país inmenso y sin límites, también allí se dieron las primeras manifestaciones del futuro. Es obvio mencionar los rascacielos y la estructura metálica, que se impondrían como norma universal. De Chicago, cuna de esa concepción arquitectónica, saldría también Frank Lloyd Wright, prácticamente ignorado entonces en su país, para revolucionar la estética arquitectónica de nuestro tiempo.¹¹

Menos conocido es el fenómeno de la casa norteamericana de madera, la vivienda que hizo posible la conquista del Oeste. Durante siglos los carpinteros europeos habían construido pesados armazones ensamblados, que se rellenaban con ladrillo u otros materiales y otras veces, si abundaba la madera, se cerraban con fuertes tablas unidas con clavos de hierro forjado. A principios del siglo XIX ya se conocían los clavos de alambre (el "clou de Paris" o "punta de París" como todavía se lo nombra entre nosotros). Los conquistadores de la pradera norteamericana no tenían mucho tiempo, ni mucho equipaje ni mucha madera. Pero tenían clavos delgados y fuertes y una mentalidad sin ataduras. Construyeron sus casas con armazones ligeros de listones clavados (con los clavos de hierro forjado no hubiera sido posible) y los cubrieron de delgadas tablas. Los carpinteros tradicionales, que hablaban de "caja y espiga", "media madera", "cola de milano" y "rayos de Júpiter" y se transmitían de maestros a aprendices el difícil arte de las ensambladuras, se burlaron de estas aparentemente frágiles construcciones, delgadas como globos inflados y las llamaron "balloon frame", armazón globo. Y, como suele ocurrir con las denominaciones despectivas, fue la que perduró para designar un modo de construir que llamaríamos profético, porque fue una de las primeras señales de la alianza entre la vivienda y la industria.

¹¹ En 1879 William Le Baron JENNEY (1832-1907), egresado de la École Polytechnique, no de Beaux-Arts, construyó en Chicago el primer edificio de oficinas con estructura metálica y ventanales dominando toda la fachada; abrió así el camino al "estilo Chicago" que conduciría al rascacielo y que desarrollaría magistralmente Louis H. SULLIVAN (1856-1924) para producir el primer aporte absolutamente original de los Estados Unidos a la arquitectura contemporánea. La obra y el pensamiento de Frank Lloyd WRIGHT (1869-1959), discípulo de Sullivan, se difundió antes en Europa que en su patria, que le otorgó un reconocimiento, aunque triunfal, harto tardío: ya en 1910 Kuno FRANCKE publicó, en Alemania, una obra monumental sobre su arquitectura.

LA TRANSICIÓN INTERBÉLICA

Cuando la primera guerra mundial llegó y pasó, Europa fue sacudida por una ola de renovación, no así Estados Unidos que penetraba en los "roaring twenties", la Prosperidad y los pródromos de la crisis del 30. Quería nacer una nueva Europa y muchos creyeron llegada la hora de la nueva arquitectura. Fue la hora de los pioneros, pero no de la construcción. Mientras Francia e Inglaterra se resistían tenazmente detrás de sus tradiciones, en Alemania y Europa Central surgía una posibilidad que hubiera permitido adelantar treinta años el proceso. La siembra de varias décadas de buen diseño y el avance industrial del Reich bismarckiano habían empalmado con el socialismo político y comenzaban a alzarse ciudades obreras y fábricas proyectadas por arquitectos. La Bauhaus¹² prometía convertirse en el centro promotor de la transformación del diseño contemporáneo y cumplir en el siglo XX el papel monitor que había desempeñado —bajo signo totalmente distinto— la École des Beaux-Arts en el siglo anterior. Estas promesas fueron aniquiladas por el nacional-socialismo en 1933, junto con todo el movimiento renovador alemán. Su efecto inesperado fue que, aventados sus líderes por la persecución política, vinieron a desembarcar en los Estados Unidos para impulsar allí una transformación arquitectónica que colocaría a esta nación a la cabeza del mundo.¹³

Durante las dos décadas que separan a ambas guerras mundiales, hubo quizá más congresos, manifiestos y tratados de arquitectura que edificios auténticamente contemporáneos. A medida que se cerraban las posibilidades (acceso del nazismo y del fascismo, reacción staliniana, regresión general en Europa) proliferaban los ensayos y las discusiones. El tema del período interbélico fue "la edad de la máquina", pero la máquina no pudo llegar a la arquitectura porque estaba demorada en preparar la guerra. En los Estados Unidos, la primera civilización genuinamente industrial, Lewis Mumford¹⁴ predicaba la "asimilación de la máquina", pero las residen-

¹² La *Staatliches Bauhaus* fue fundada en Weimar en 1919 por Walter GROPIUS (n. 1883) como escuela de diseño, arquitectura y artesanías. En 1926 fue trasladada a Dessau y en 1932 a Berlín, donde fue clausurada en 1933 como consecuencia del advenimiento del nacional-socialismo al poder.

¹³ Es curioso observar el vaivén germano-norteamericano. Hacia 1910 Wright halló en Alemania el eco que su país le negaba como consecuencia de la sofocación de la "escuela de Chicago" bajo el peso de la reacción neoclasicista que siguió a la Feria Mundial de Chicago de 1893. Un cuarto de siglo después, los sobrevivientes alemanes de la *Neues Bauen* aniquilada por Hitler, retomaron en los Estados Unidos la gran tradición de Chicago y abrieron paso a la definitiva arquitectura contemporánea.

¹⁴ "Technics and Civilization" de Lewis MUMFORD (n. 1895) apareció en 1934; el cap. VII "Asimilation of the machine" se publicó en castellano en el n.º CXLVII de "Revista de Occidente" en octubre de 1935.

cias eran "Georgian" y los rascacielos llevaban molduras y cornisas. La construcción seguía pautas tradicionales; apenas si el hormigón armado comenzaba a reemplazar al hierro (el edificio más alto del mundo con esqueleto de hormigón armado se levantó en Buenos Aires en 1936: el Kavanagh de Plaza San Martín). El cambio mayor había acontecido en un dominio inesperado: el del equipamiento doméstico. Las casas de los años 1920-40 podían ser californianas, bungalows, chalets o Luis XV; el techo podía ser de tejas o de pizarras, pero el baño y la cocina eran absoluta y definitivamente siglo XX. Sobre todo la cocina, con sus artefactos enlozados, su mesada de mármol (después vendría el acero inoxidable), sus armarios metálicos, limpios, funcionales, bien proyectados. La industrialización contemporánea entraba en la vivienda por la puerta de servicio pero ya no la abandonaría más.

Que el período interbélico fue etapa de transición se aprecia al examinar la evolución experimentada por uno de los materiales característicos de la época: el hormigón armado. Como se sabe, la aplicación más difundida de este material a la construcción de edificios fue (y lo sigue siendo entre nosotros) el esqueleto resistente formado de losas o entresijos sostenidos por vigas y columnas. Este esquema estructural repite el armazón tradicional de madera y el más reciente de perfiles de hierro. Así concebido su utilización sólo se justificaría en lugares donde el hierro escasea y el cemento abunda: de ahí su enorme difusión en nuestro país y su escasa aplicación en Estados Unidos.

Este tipo de construcción corriente de hormigón armado padece un verdadero anacronismo que desde nuestro punto de vista, la coloca por debajo de la estructura metálica: esa construcción de hormigón exige que se monte antes y se desarme después una construcción idéntica de madera, para formar los cajones (el encofrado) en que se ha de verter el hormigón. He ahí un moderno procedimiento constructivo que reclama el auxilio de uno de los más antiguos artesanados: los carpinteros que se afanan en erigir una obra efímera.

El primer avance importante para librarse de esta sujeción se dio con el llamado "hormigón pretensado", procedimiento que permite prefabricar piezas que se montan en obra como si fueran elementos metálicos, con la diferencia de que el material y el sistema aplicados permiten formas y dimensiones imposibles de lograr con perfiles metálicos.

El paso siguiente se dio gracias a una toma de posición radicalmente distinta frente a las posibilidades del material. Ya dijimos que el esqueleto de hormigón armado repite la estructura tradicional, compuesta de ele-

mentos horizontales y verticales unidos entre sí. Pero lo novedoso del material no era su composición mixta (hierro y hormigón) sino que, por primera vez, se hacía posible una estructura continua: podría decirse que un esqueleto de hormigón es una sola e inmensa piedra labrada en losas, apoyos y tabiques. Un tirante de madera apoyado sobre postes impone una estructura rectangular; lo mismo cabe decir de vigas y columnas metálicas. Una combinación de piezas metálicas puede permitir un techo curvo sobre poderosas columnas, como en la estación Retiro del F. C. Mitre, pero una estructura de hormigón armado puede tener prácticamente cualquier forma, puede arrancar del suelo sin columnas y cubrir, teóricamente, cualquier espacio.

Cuando esta revolución maduró, la arquitectura dio un salto revolucionario. El edificio del Centre Nationale des Industries et Techniques de París ocupa una planta triangular de 283 metros de lado, cubierta con una sola cúpula apoyada únicamente sobre los tres vértices del triángulo.¹⁵

Nos hemos permitido esta digresión no tanto para ilustrar uno de los más decisivos avances técnicos recientes como para poner un ejemplo de lo que significa encarar un hecho nuevo con espíritu nuevo. La historia de la técnica abunda en episodios similares, reveladores del enorme peso retardatario de la tradición artesanal o de la simple costumbre. La evolución del automóvil, que tuvo que asemejarse durante mucho tiempo a un coche sin caballos hasta que alguien tuvo la audacia de acusar francamente el motor en la parte delantera, es uno de los ejemplos más notorios de esa inercia. La construcción de edificios y, sobre todo, la construcción de casas la padece doblemente por estar la vivienda más consubstanciada con el ser humano que un simple vehículo y por estar ligada a modos artesanales más complejos y más antiguos que el arte del carrocerero.

La evolución de una forma aplicada a un uso nuevo o capaz de un uso prácticamente nuevo es siempre más rápida que la transformación de un objeto destinado a usos apenas diferentes que los tradicionales. El ferrocarril empezó por reemplazar a la diligencia y, en cierto sentido, sólo logró reducir la duración de los viajes; el automóvil cumplió papel semejante frente al coche de caballos. La forma del trasatlántico es muy diferente de la traza de un velero pero no lo es tanto respecto de los primeros buques a vapor. El avión en cambio, que no tiene antecesor alguno, pasó comparativamente en forma vertiginosa del armazón de tela y cables de comienzos de la guerra mundial, al artefacto supersónico de 1960. Era un

¹⁵ La estación Retiro se habilitó en 1915. El Centre National des Industries et Techniques de París (1958), fue proyectado por los arqs. Camelot, De Mailly y Zehrfuss y el ing. Esquillan.

útil absolutamente nuevo, labrado por mentes desprejuiciadas y sin otra atadura que las posibilidades concretas de los materiales ni otro límite que el avance del conocimiento técnico disponible.

LA COYUNTURA POSTBÉLICA

La resistencia profunda a asimilar los hechos nuevos de la construcción y de la arquitectura-resistencia que enraiza por igual en la entraña del ser humano y de la estructura social— resulta patente en el divorcio entre la cultura emergente y la expresión arquitectónica en el período interbélico—. Ya sea bajo formas relativamente espontáneas, como en Estados Unidos, o bajo formas dirigidas, como ocurría en la U. R. S. S., el III Reich y la Italia fascista, para poner sólo los ejemplos más llamativos, la cultura de masas se iba convirtiendo en realidad. Expresada en manifestaciones abortivas o primigenias, frescas o bárbaras, era una cultura nueva, era —lo sabemos ahora— la cultura de esta etapa del hombre.

Sin embargo tanto en Estados Unidos como en Europa los líderes naturales o infligidos impusieron pautas anacrónicas, exhumaron “estilos” y frenaron, franca o solapadamente, los intentos de renovación. Ya mencionamos el caso de la U. R. S. S. staliniana y la destrucción de la Bauhaus en Alemania. En Italia se estimuló un monumentalismo modernizado y en Estados Unidos prosperó una forma insípida que pretendió rehabilitarse eliminando o “estilizando” las molduras clásicas, pero que mantenía intacta la disposición de muros de ladrillo con revestimientos de mármoles, bronce y relieves. Entre nosotros esa arquitectura aparece en los edificios públicos anteriores a la revolución de 1943 (ex Ministerio de Hacienda, Caja de Ahorro Postal, YPF) y, sobre todo, en el horrible edificio de la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires.

Fue necesario un cataclismo para que entraran en contacto la arquitectura y su tiempo. Ya, como dijimos, la persecución hitleriana había provocado el éxodo de los principales arquitectos alemanes. Hombres como Gropius, Breuer, Mies van der Rohe, y más tarde Mendelsohn, junto con hombres venidos de países periféricos, como Saarinen y Aalto de Finlandia, aceleraron decisivamente el proceso. Encontraron en Estados Unidos una industria avanzada y un clima propicio para trabajar. Las nuevas ideas no se difundieron muy rápidamente en ese enorme país pero, durante una década por lo menos, las únicas obras auténticamente nuevas aparecían en

La arquitectura de la cultura de masas

las revistas norteamericanas.¹⁶ Estos hombres no construyeron mucho, pero sus ideas y sus obras tuvieron difusión universal.

En clima menos propicio, arquitectos europeos valiosos, como Wladimiro Acosta y C. G. E. Ludewig produjeron, en la Argentina, casi o enteramente en el anonimato, obras que se cuentan entre las mejores del período interbélico. En el Brasil halló, en cambio, ambiente favorable la influencia de Le Corbusier, que promovió la formación del movimiento arquitectónico más importante de América Latina. El propio Le Corbusier, junto con tantos otros arquitectos europeos impedidos de trabajar en el clima cada vez más asfixiante de Europa, colaboró en la formación ideológica del pensamiento contemporáneo a través del C. I. A. M. (Congrès International d'Architecture Moderne)¹⁷ de cuyas filas saldrían los renovadores arquitectónicos de cinco continentes.

El fin de la segunda guerra mundial coincidió con la maduración de ese proceso formativo de una nueva conciencia. Bajo la exigencia de la reconstrucción material, Europa se aprestó a levantar ciudades enteras y esta vez sí, lo hicieron bajo el signo de la arquitectura contemporánea. Esta arquitectura reflejó, también, una nueva conciencia social y tendió a ser cada vez más, arquitectura de la comunidad. Los ejemplos más interesantes son quizá los de la reconstrucción de Rotterdam y algunos nuevos centros suburbanos de Suecia. Para el nuevo Londres se propuso una aplicación de la teoría de las "ciudades satélites" y Le Corbusier pudo, al fin, construir entre 1947 y 1952 su primera "Unité d'Habitation" en Marsella. La emergencia de las nuevas naciones asiáticas y africanas dio también motivo a un espectacular despliegue de nueva arquitectura y Brasil, nación en pujante desarrollo, levantó Brasilia, la primera capital planeada del mundo contemporáneo.

Sin embargo la modernidad de Brasilia, para continuar con ese ejemplo, podría ser considerada como simple diferencia de grado, por notable que sea esa diferencia, con respecto a otras capitales planeadas del

¹⁶ La actual proliferación de libros y revistas de arquitectura no debe hacer olvidar que entre 1935 y 1945 los arquitectos que querían estar al día apenas podían contar con "L'Architecture d'Aujourd'hui" francesa (y sólo hasta 1939), "Architectural Record", "Progressive Architecture" y "Architectural Forum" de E. E. U. U. y algún número suelto de "Architectural Review" inglesa o "Casabella" italiana. Digamos, no sin alguna petulancia, que "Nuestra Arquitectura" de Buenos Aires ya era, hace treinta años, una publicación totalmente al servicio, en presentación y contenido, de las nuevas tendencias arquitectónicas.

¹⁷ El C. I. A. M. se fundó en el castillo de La Sarraz, cantón de Vaud, Suiza, en 1928; realizó su primera reunión en 1929 en Frankfort-u-Mein, Alemania (sobre la vivienda mínima) y la última treinta años después en Otterlo, Holanda. El V congreso se celebró en 1937, en París, a propósito de la Exposición Internacional y el siguiente en 1947, en Bridgewater, Inglaterra. El IV congreso produjo la ahora famosa "Carta de Atenas", que sintetizó los principios entonces más avanzados del urbanismo contemporáneo.

pasado. Proyectar una ciudad y darle carácter arquitectónico distintivo no es invento brasileño. Para no mencionar sino dos casos bien conocidos, Washington, capital de Estados Unidos, fue diseñada en 1789 por el ingeniero y arquitecto francés Pierre Charles L'Enfant, por encargo del general George Washington, entonces presidente de la República. Sus anchas avenidas y sus características diagonales inspiraron seguramente a Pierre Benoit el trazado de la ciudad de La Plata, que data de 1882. En la arquitectura de ambas capitales aparece, además, la preocupación por el predominio de un "estilo", neoclásico y de inspiración francesa como cabía esperar. Brasilia tiene un trazado característico y una arquitectura singular, ambos absolutamente contemporáneos, pero uno se pregunta si no estaremos asistiendo a un "estilo Brasilia" como en el siglo pasado se difundió el "estilo Luis XV".

La diferencia entre un estilo nuevo y una arquitectura nueva no reside en la apariencia estética ni en la diferente distribución de la planta del edificio. Para que esté acorde con una nueva época no basta que la arquitectura refleje los nuevos valores colectivos, la diferente estructura social y de poder y los avances logrados en el dominio técnico: debe asimilar y reflejar la totalidad del cambio histórico. Solamente una época nueva puede dar una arquitectura nueva. Para apreciar en qué medida, sin embargo, la arquitectura está asimilando la transformación total contemporánea y cuánto camino le falta aún por recorrer, veamos cómo se reflejan algunos hechos nuevos del mundo actual en las realizaciones y en la labor creadora de los arquitectos de hoy.

DEMANDAS ARQUITECTÓNICAS DE LA SOCIEDAD DE MASAS

Es un hecho aceptado que la cultura característica de nuestro tiempo es resultado del proceso universal de industrialización y urbanización a partir del núcleo generador europeo-norteamericano. La formación de la arquitectura actual se produjo paralelamente al desarrollo de esa etapa de industrialización en la que fueron conformándose los caracteres peculiares de la civilización contemporánea. Se ha tendido, a nuestro juicio erróneamente, a definir la cultura de masas a través de las manifestaciones propias de ese período de formación, en el cual muchas expresiones nuevas resultaron hasta repulsivas, como suele ocurrir con las formas fetales de los organismos vivientes. Hasta no hace mucho tiempo la mera mención de los medios de comunicación de masas estaba cargada de sentido peyorativo: eran las bajas expresiones del espíritu convertidas en patrimonio colectivo. Ahora, a casi un cuarto de siglo del final de la segunda guerra mundial,

en la era del sputnik, del Early Bird y del Géminis, advertimos que aquella "edad de la máquina" fue a su vez etapa de transición entre una cultura basada sobre el esfuerzo físico de la parte mayor y más sufrida del género humano y una cultura fundada sobre el aprovechamiento inteligente de las reservas energéticas de la naturaleza.

La guerra, ese hecho total y absoluto que concentró todas las energías humanas y materiales en la consecución de un objetivo único, precipitó el advenimiento de este tiempo nuevo. Si el primer tanque inglés que irrumpió, en setiembre de 1917, en la batalla del Somme abrió simbólicamente la era de la mecanización —que pondría a toda la humanidad civilizada sobre ruedas— podría decirse que la primera V2 alemana lanzada sobre Londres en setiembre de 1942 inauguró, bajo el mismo auspicio bélico, la era tecnológica. Podríamos caracterizar a esta era por el predominio de la investigación sobre la invención, la conquista del átomo (electrónica y energía nuclear) y el comienzo de la aventura humana en el cosmos.

Aquella era pretecnológica (la etapa de la industrialización y de la mecanización) mereció ser descripta con caracteres sombríos: ciudades negras, tugurios inhumanos, explotación inicua, condiciones brutales de trabajo, contaminación del agua y del aire, desorden caótico: en síntesis, la degradación humana bajo múltiples formas. Esa imagen ya no corresponde a nuestro tiempo, aunque estemos lejos de haber superado todas aquellas lacras. La diferencia entre la fábrica de ese período y la moderna planta industrial no proviene solamente de una legislación social más justa: es fundamentalmente consecuencia de los cambios sobrevenidos en los procesos técnicos de fabricación. En 1922 Eugene O'Neill podía aún tomar como personaje de "El Mono Velludo" a un fogonero de barco, reducido a una condición bestial, porque ese era el trabajo que exigían aquellos medios de transporte; pero hoy ese personaje sería inconcebible, no por obra de los reglamentos marítimos, sino porque el fogonero es innecesario y, dentro de muy poco tiempo, posiblemente los barcos sean innecesarios.

Es por consiguiente inapropiado, a nuestro juicio, valorar la arquitectura contemporánea a través de los logros imperfectos de ese período lleno de incertidumbres y frustraciones. La sociedad en gestación fue promoviendo nuevas exigencias a las que no siempre pudo dar respuesta la arquitectura. Ya nos hemos referido a la pesada inercia que le impide reaccionar con rapidez frente a las demandas inéditas. Hace falta un gran esfuerzo para aceptar la renovación de una forma de contenido tradicional (una iglesia, un edificio público, una casa) pero las formas totalmente nuevas, ya lo dijimos, se imponen a veces insensiblemente. Fue siempre más fácil,

en el incierto período interbélico, imponer un cinematógrafo "moderno" que un teatro "moderno". Las primeras audacias estético-constructivas fueron los hangares, los silos, los puentes, que utilizaron libremente los nuevos materiales de construcción.

Uno de los hechos nuevos de la era tecnológica es el transporte masivo de alta velocidad: hay ya una arquitectura urbana impuesta por la necesidad, la de las autopistas (de la que podemos enorgullecernos de contar, en Buenos Aires, con la avenida General Paz, una de las primeras realizaciones mundiales) y hay una arquitectura del automóvil que admite ya todas las posibilidades: garages de pisos (los llamados "silos para automóviles"), estaciones de servicio, moteles, cinemotores (a los que el espectador asiste sin abandonar su vehículo) e inclusive agencias bancarias para automovilistas, con servicios que parecen inspirados en ciertos establecimientos nocturnos del parque porteño de Palermo.

La era tecnológica es también la era del confort. Los avances domésticos que señalamos al reseñar la arquitectura del período interbélico han tomado ya posesión de toda la casa. La cocina es parte del área de estar; en algunas viviendas los artefactos tradicionales (las hornallas, el horno, el refrigerador) son parte del equipamiento del ambiente donde se pasa el día, el "living room" anglosajón que se ha convertido ya en prototipo de la habitación contemporánea. El mobiliario ha sufrido una transformación fundamental —el solo análisis de este fenómeno merecería una nota especial—. Si el auge de la técnica y de los avances de la máquina pareció imponer en la primera mitad del siglo XX la norma de la eficiencia, esta segunda mitad en que vivimos parece colocarse perceptiblemente bajo el signo del bienestar material. Los dones del confort están alcanzando incluso categoría más alta que la mera comodidad, pues el equipamiento doméstico, desde la posesión del automóvil hasta el disfrute del televisor se están convirtiendo claramente en símbolos de prestigio social.

Mencionemos por último las exigencias provenientes de esa conquista contemporánea, producto directo de la transformación técnico-social de los métodos de trabajo, que es el tiempo libre. El turismo y el esparcimiento de masas reclaman hoteles, balnearios, palacios de deporte y auditorios. Son otros tantos incentivos a producir formas nuevas, a buscar nuevos sistemas constructivos y nueva organización del trabajo creador.

Esta realidad que estamos describiendo se da, en mayor o en menor grado, en todas las latitudes y su magnitud depende solamente del adelanto técnico-profesional alcanzado por cada país. No es creación exclusiva de Estados Unidos o de Europa occidental, aunque de allí provengan los ejemplos más numerosos y llamativos. Es la tendencia manifiesta del proceso

mundial, sin distinción de regímenes políticos o sistemas económicos. Aparece en España y en Polonia tanto como en Suecia o Alemania y aparecerá en Egipto y en Argelia tanto como en Cuba o en China tan pronto el proceso de tecnificación de la producción logre allí sus objetivos y el nivel general de vida ascienda como corresponde a naciones contemporáneas. Esperamos que ocurra también en la Argentina, cuando la capacidad y la imaginación de sus habitantes se ponga a la altura de la riqueza de recursos que todavía en vano nos está ofreciendo la naturaleza.

MODALIDAD ORIGINAL DEL PROCESO CREADOR

Hasta aquí nos hemos referido al impacto de la nueva sociedad de masas sobre los productos arquitectónicos: los edificios. Consideramos ahora cómo se manifiestan los nuevos modos de la cultura propia de esta sociedad, en el proceso de la creación arquitectónica. La primera comprobación es que, como consecuencia de la magnitud de las demandas y de la complejidad de los elementos que intervienen en su solución, el arquitecto individual está siendo paulatinamente desplazado por el trabajo en equipo. Un proyecto implica actualmente tal movilización de actividades y de conocimientos que es prácticamente imposible ejecutarlo de la manera tradicional, aquella en que el arquitecto no sólo confeccionaba los planos sino que solía contratar directamente a los gremios y hasta debía conseguir el dinero, para financiar la obra.

Es fácil concebir lo absurdo de ese procedimiento cuando se piensa en Brasilia o en el edificio del Secretariado de la UN, en New York, o simplemente en un sanatorio o un cinematógrafo dotados de todos los adelantos modernos. Pero además, cualquier edificio, por obra del requisito creciente de un equipamiento integral y de alto nivel técnico, exige la participación de especialistas en todos los órdenes: electricidad, calefacción, ascensores, para no mencionar la estructura resistente, los procedimientos constructivos de aislación térmica, hidrófuga o acústica y la aplicación de materiales novísimos, como los revestimientos metálicos de fachadas, los plásticos o los cristales super resistentes.

La función de proyectista, que fuera específica del arquitecto, está siendo superada por la función de coordinador y planificador. Es corriente ya, en grandes estudios, que el proyecto del edificio sea una de las tantas tareas encomendadas a subordinados que sufren la competencia jerárquica de especialistas en materias que hasta hace un par de generaciones hubieran sido simplemente inimaginables. Esto trae como consecuencia un grado creciente de despersonalización de la labor creadora y una espe-

cie de retorno al anonimato, que a algún nostálgico podría traerle reminiscencias medievales. Como en tantos otros campos del arte, el "divo" tiende a desaparecer. La "organización" (privada o estatal, según sea el modelo político-económico vigente) prevalece, lo que no significa que el genio creador y su función histórica hayan quedado reducidos a la impotencia.

La otra consecuencia de este cambio en la tarea específica del arquitecto es la tendencia cada vez más pronunciada a una integración de las artes y las técnicas, anhelo ya centenario que nunca pudo materializarse en el dominio de la enseñanza universitaria y que se está convirtiendo de hecho en una irreversible realidad. Ya mencionamos la suerte corrida por la Bauhaus de Gropius en 1933; dijimos también que esa "escuela de diseño" recogía la prédica de un par de generaciones de artistas, escritores e industriales ingleses y alemanes. En el área de influencia de la École des Beaux-Arts de París que llegó a abarcar no sólo nuestro país sino a los propios Estados Unidos, el divorcio entre el arquitecto, considerado cultor de las "bellas artes" (lo que ahora se llama "artista plástico") y el ingeniero, simple "técnico", arrancaba de la formación profesional en institutos diferentes y de diferente contenido cultural (en Francia la École des Beaux-Arts y la École Polytechnique, respectivamente)¹⁸ y se reflejaba en la obra, donde el arquitecto se ocupaba de cubrir púdicamente con guirnaldas de yeso y mentidas columnas de mármol, la vergonzosa estructura metálica. Esta pudibundez no era sólo patrimonio de la arquitectura: aquejaba a toda la producción industrial de la época. Todavía puede verse, en las columnas metálicas de los andenes de algunas estaciones del subterráneo Plaza Mayo - Caballito (inaugurado en 1914) los fragmentos de capiteles clásicos adheridos —a modo de retóricas hojas de parra— a la parte superior de dichos soportes.

En los equipos proyectistas de los edificios actuales deben participar simultáneamente los calculistas de estructuras y de instalaciones con los encargados del proyecto propiamente dicho. En algunas obras la solución estructural es absolutamente dominante; posiblemente el edificio del Banco de Londres y América del Sur —al que nos referimos antes— sea uno de los contados ejemplos en que la solución ha sido propuesta por los arquitectos.¹⁹

¹⁸ La École des Beaux Arts fue fundada en 1671 por el ministro J. B. COLBERT; la École Polytechnique fue creada en 1794.

¹⁹ La construcción y la arquitectura de los últimos treinta años se ha enriquecido con la obra de tres grandes ingenieros creadores: el francés Eugene FREYSSINET (1879-1962), el español Eduardo TORROJA (1899-1961) y el italiano Pier-Luigi NERVI (n. 1891).

Esta conjunción forzosa de "técnicos" y de "artistas" sólo rara vez se da en un arquitecto que reúna ambas condiciones, porque los arquitectos no se forman, como antaño, en los estudios de los maestros de la profesión, sino en las aulas universitarias, y éstas no han logrado zafarse del todo de la tradición académica, por más que la organización y el contenido formal de los planes de estudio haya cambiado profundamente en el lapso de una generación.

Mientras no cambie de concepto la preparación universitaria (y aun preuniversitaria) de los profesionales de la construcción, la arquitectura actual correrá siempre el peligro de derivar en "estilos" que la apartarán del cauce maestro del proceso histórico.

CALIDAD Y CULTURA DE MASAS

Las dos características que acabamos de señalar: el trabajo en equipo y la integración de artes y técnicas nos llevan al meollo de nuestro tema. Si observamos el modo de producción de dos de los más importantes medios de comunicación de masas: el periodismo gráfico y la cinematografía (con su heredera, la televisión) advertimos que en ambos casos el trabajo en equipo y la simultaneidad de la creación y la ejecución de la obra constituyen otras tantas exigencias implícitas.

Aunque existan profesionales especializados para cada aspecto de una revista ilustrada o de un periódico popular, el contenido, la orientación, la diagramación, el formato y la presentación constituyen partes indivisibles de un mismo problema que alguien, director o consejo de dirección, debe resolver como una unidad. Piénsese en el director cinematográfico que redacta el guión y dibuja los bocetos de las tomas principales pero luego se coloca detrás de las cámaras, acompaña el proceso de filmación hasta el último detalle y procede luego a la selección de millares de tomas y a su montaje: desplaza masas humanas y capitales ingentes, pero modela su obra como el escultor su arcilla o su bloque de piedra. Como los directores periodísticos y cinematográficos, los arquitectos deben dominar todas las etapas de su obra, hasta su ejecución material, al frente de equipos de individuos altamente especializados; desde ese punto de vista, puede afirmarse que la arquitectura tiende cada vez más a ser producida de acuerdo con las pautas que rigen a la producción de los modernos medios de comunicación de masas.

Si enfocamos ahora el producto de esa labor de equipo, que no es aún la obra (etapa final del proceso creador) sino el proyecto ("los planos", como se dice comúnmente) advertimos otra sugestiva analogía, esta vez con otra manifestación distintiva de nuestro tiempo. Nos referimos

a la elaboración del proyecto de un producto industrial, trátase de un automóvil, una heladera o un utensilio de cocina.

El proceso de creación de un producto industrial, que incluye el análisis de su utilización práctica, el estudio de mercado, la adopción de los materiales apropiados y la determinación de la forma que ha de tener, es lo que se llama diseño. Es cada vez más frecuente que esa misma palabra designe la concepción y ejecución del proyecto arquitectónico. Este cambio de léxico no es capricho ni moda; encubre, en realidad, una modificación substancial de la tarea específica del arquitecto.

Un proyecto es, actualmente, resultado del análisis cada vez más minucioso de factores cada vez más complejos. En primer lugar, las necesidades que ha de satisfacer lo son; piénsese solamente en lo que va del proyecto de un hospital de principios de siglo a las exigencias de una unidad —por lo general especializada— de nuestro tiempo. Hasta no hace muchos años era suficiente rodear un patio con una sucesión de piezas más o menos amplias y más o menos altas para formar una escuela; en la actualidad la arquitectura escolar es tema de congresos de especialistas, que analizan desde la altura de los asientos hasta el tipo de ventanas a utilizarse.

Cuando se recuerda la tarea del arquitecto corriente de las primeras décadas del siglo se siente la tentación de afirmar que necesitaba un día para proyectar y un mes para “pasar en limpio” los planos: tanto era el empeño puesto en la “presentación” del proyecto. Las plantas de muchos edificios eran prácticamente uniformes y no era raro que a la fachada se la copiara de carpetas editadas en París, para no hablar de los órdenes del inevitable Vignola,²⁰ que se empezaba por copiar a los dieciocho años y se los hacía de memoria a los setenta. El arte del “lavado”, la teoría de las sombras, el diseño de las letras y los recuadros, los árboles, la gente, los carruajes y los reflejos eran objeto de la mayor parte de la enseñanza académica. Los planos eran verdaderas obras de arte pictórico que insumían más imaginación que el proyecto propiamente dicho. Actualmente, el arquitecto suele encomendar esa faena a “especialistas” (aparte de que se prefiere el modelo plástico o “maquette”) para poder consagrarse a los problemas técnicos, estructurales, económicos y aun sociales y psicológicos que le plantea el problema arquitectónico a resolver.

Estos síntomas de “masificación” de la arquitectura suelen suscitar la misma reacción que la provocada por los “mass-media”: la acusación de

²⁰ Giacomo BARROZZI (1507-1573), llamado da VIGNOLA por el sitio de su nacimiento, publicó un tratado sobre las proporciones de los miembros arquitectónicos de la antigüedad (“Regla de los cinco órdenes de la arquitectura”) que fue, durante casi cuatro siglos, una especie de Biblia para proyectar.

pérdida de calidad. No hablemos del tipo de estolidez que acusó a los cubistas y acusa a los informalistas, de “no saber pintar” y que no soporta simplemente lo novedoso que ocurre a su alrededor. Pensemos en la verdadera falta de calidad —que a veces llega a ser bajeza— de tantos productos del periodismo, la radiofonía, el cine o la televisión y observemos algunos primeros ejemplos de “construcción en masa” (desde las “casas baratas” de ayer hasta las “prefabricadas” de hoy). Reconozcamos que aquel temor no deja de estar justificado. Pero penetremos —dentro de lo que nos permite el espacio de esta nota— en la intimidad del proceso antes de formular un juicio definitivo.

Dijimos, al comenzar, que el arquitecto crea prototipos repetibles: un templo, un palacio o una vivienda bien logradas servirán de modelo para las obras similares de muchas partes del mundo. En el pasado, una forma solía servir durante siglos; la posibilidad de repetirla dependía de la estructura social y de la capacidad constructora del medio.

Pero, a su vez, el medio crea una demanda continua de edificios y mantiene una oferta permanente de artesanos (o constructores) capaces de levantarlos. Si la demanda se ajusta a la capacidad productora de los creadores (o sea en los casos de obras singulares, como catedrales, palacios o residencias urbanas de la aristocracia) se producen obras de calidad. Si la demanda excede de esa capacidad, si hay más edificios que construir que los que la suma de arquitectos disponibles puede satisfacer, el intermediario (el constructor) asume inevitablemente la función de proyectista.

Cuando la construcción se rige por normas tradicionales, o sea cuando existe una cultura arquitectónica arraigada, que ha impuesto modelos consagrados y aceptados como parte del patrimonio cultural común, la sola intervención del constructor no pone en peligro la calidad estética del edificio. Durante siglos la edificación corriente europea participó de esa calidad genérica, que es parte esencial del encanto de las ciudades tradicionales del Viejo Continente.

La ruptura de las normas establecidas sin sustituirlas por otro modelo aceptado libera la capacidad creadora del arquitecto pero deja indefenso al constructor. Como la demanda de edificios de la era de la industrialización fue superlativa y los arquitectos estaban fuera de la realidad, se abrió el cauce a la improvisación, la mala copia, la chabacanería. Aparecieron las casas extravagantes, con forma y ventanillas de barco, las casas “futuristas” y “modernistas”; otros apelaron al “colonial” o al “californiano” en busca de formas consagradas.

Las “masas” aceptaron esos subproductos, no porque les parecieran dignos o bellos, sino porque era lo que les ofrecían, a través de construc-

tores sin imaginación, las revistas y no pocas veces el cinematógrafo con su cursilería escenográfica. Los responsables eran los autores de los proyectos, no los propietarios de las obras. Suele olvidarse, también, que la persistencia con que aparecen Liszt y Chopin en los programas de ciertos solistas famosos es menos producto del gusto del público que imposición de los empresarios internacionales de esas giras de conciertos, que han decidido —hace muchos años— que esos compositores son realmente “populares”, es decir, remunerativos. Existe una clientela del “arte popular” pero existe también un productor de ese arte, que es el verdadero culpable del bajo nivel de tal producción. Cuando mejora el nivel de producción, asciende siempre el nivel del público.

El caso reciente del mobiliario es harto ilustrativo. Debido a la falta de trabajo profesional —motivada por la crisis de la construcción— gran cantidad de jóvenes arquitectos se orientó hacia el diseño de muebles. Ellos impusieron los llamados “muebles americanos” y “escandinavos”, que lograron ya reemplazar al “bombé” francés y al “provenzal” en las habitaciones de la clase media. Si el auge del mobiliario moderno demoró en producirse, fue menos porque significaba una renovación radical del gusto imperante que por la deficiente construcción de los muebles, fabricados con procedimientos tradicionales e inadecuados. En su lugar de origen (Estados Unidos o Suecia, por ejemplo) las nuevas formas resultaron de la aplicación de conquistas tecnológicas avanzadas; pero aquí, por falta de base tecnológica, copiaron las formas, no los procedimientos. Sin embargo, se ha producido una modificación marcada del gusto corriente, proveniente de una elevación del nivel de los proyectistas.

Otro tanto podría decirse de la televisión, que es posiblemente el instrumento más idóneo para lograr el progresivo embrutecimiento del público y que, sin embargo, está difundiendo programas cada vez mejores a un público cuya composición social y cultural permanece prácticamente invariable. Pues, repetimos, no es el público el que cambia, sino que los productores de televisión recurren cada vez más a escritores y dramaturgos, a buenos directores, buenos actores y buenos iluminadores. No deja de ser alentador que cuando en Estados Unidos el problema del bajo nivel cultural de las transmisiones era tema de honda preocupación, aquí la transmisión de una versión televisada de “Hamlet” alcanzara uno de los “ratings” más altos de que se tenga memoria.

HACIA UNA ARQUITECTURA DE LA SOCIEDAD DE MASAS

Si por un lado la tarea de proyectar un edificio se asimila cada vez más a la de dirigir una película o una revista ilustrada y si, por el otro,

La arquitectura de la cultura de masas

esa tarea tiene cada vez más aspectos en común con la del diseñador de productos industriales, resulta innegable que el cambio sufrido por la arquitectura es más profundo que el advenimiento de una nueva concepción estética, de una distinta forma de construir o de una novísima gama de materiales. Es una transformación desde adentro, que no ha hallado aún la forma social capaz de encarnarla. Así como las primeras demandas prácticas de la sociedad de masas no encontraron respuesta inmediata en la arquitectura de su tiempo y debieron expresarse en formas inadecuadas o imperfectas, así ocurre ahora que el tipo de profesional reclamado por esta distinta realidad del “arte de proyectar y construir edificios” tampoco está disponible ni se advierte aún señales de su aparición.

Es indiscutible que la construcción de edificios se está incorporando rápidamente al progreso técnico contemporáneo. Es sólo cuestión de tiempo la desaparición de los últimos vestigios artesanales (que en algunos casos, como el ladrillo, datan de milenios) y la definitiva implantación de procedimientos típicamente industriales (prefabricación y montaje) en la puesta en obra. Creemos que, para que sea ella y no la pura técnica quien presida el proceso, para que sea, de veras, “espejo de los tiempos”, la arquitectura debe asumir plenamente su condición de disciplina contemporánea y penetrar decididamente en la era tecnológica.

Un mundo altamente tecnificado es un mundo que construye febrilmente y que necesita arquitectos por millares. Mientras la formación profesional siga apegada a la concepción dominante del arquitecto-artista, será difícil satisfacer esa creciente demanda social.

La arquitectura será auténticamente arquitectura de la cultura de masas cuando los arquitectos, formados en la mentalidad de nuestro tiempo y provistos de los útiles propios de nuestro tiempo, sean capaces de hacer que el escenario material de esa cultura —las casas y las ciudades contemporáneas— sean fruto del mismo afán de investigación y de la misma capacidad de organización que han permitido al hombre la conquista del átomo y la prodigiosa aventura del cosmos.

Pero, sobre todo, la incorporación de la arquitectura a las técnicas de la producción en masa será factor poderoso de elevación de la cultura de masas. El escenario de la exquisita cultura de élites fue la arquitectura palaciega de la Europa moderna. El escenario de la gran cultura de masas será cada vez más la ciudad contemporánea, concebida y realizada por los arquitectos de la era tecnológica.