

## EL FANTASMA DE EUPALINOS EN LA ARQUITECTURA MODERNA

Noemí Raquel Adagio\*

**Resumen** *En este trabajo nos centramos en la presencia de ciertas nociones de la tradición clásica en el mundo moderno de las primeras décadas del siglo XX a partir del análisis de “Eupalinos ou l’architecte”, publicado en 1923 por Paul Valéry. Ochenta años después de escrita, tanto su forma literaria como sus contenidos, despojados de términos y sentidos contemporáneos nos permiten explorar un mundo desconsiderado por la disciplina y sus propuestas actuales, tan diversas como despistadas. En el trabajo confrontamos de manera sumaria, los puntos de contacto con la contemporánea *Vers une Architecture* de Le Corbusier (orden, número, geometría y la reformulación de las firmitas, venustas y utilitas). Los principales resultados tienden a minar el campo puro y prístino de la producción de las vanguardias que la historiografía de la Tradición de lo Nuevo ha construido con tanto potencia que aún no hemos podido cuestionar de modo sustantivo.*

**Abstract** *In this paper we focus on the presence of certain notions of the Classic Tradition in the modern world of the first decades of the twentieth century, through the analysis of “Eupalinos ou l’architecte”, published in 1923 by Paul Valéry. Eighty years after its edition, both its literary form and its contents, once stripped of contemporary terms and senses, allow us to explore a world disregarded by the discipline and its current perspectives, which are as varied as confused. In this paper we briefly analyze the points of contact with contemporary Le Corbusier’s *Vers une Architecture* (order, number, geometry, and the reformulation of firmitas, venustas, and utilitas). The main results tend to mine the pure and pristine field of avant-garde production that “Modern Movement” historiography has built so powerfully that we have not yet been able to substantively bring it into question.*

### INTRODUCCIÓN

En 1923 Paul Valéry (1871-1945) escribió para la revista *Architecture* la obra que tituló *Eupalinos ou l’Architecte*, organizada en forma dialogada entre Sócrates y Fedro, en un tiempo impreciso que transcurre en Atenas.<sup>1</sup> Este último recordando lo que le contara un arquitecto amigo mientras construía sus obras o rememorara otras, presenta temas del arte de construir y de imaginar edificios y monumentos. *Eupalinos*, el arquitecto de Megara al que refiere Fedro, fue en el siglo VI a.c. un ingenioso de técnicas y destrezas memorables, que logró abrir un túnel debajo de la montaña que domina Samos para dar agua a la ciudad, comenzándolo al mismo tiempo desde sus extremos opuestos encontrándose en el centro con pocos metros de diferencia.<sup>2</sup>

Por falta de documentos no podemos considerar la recepción de *Eupalinos* en su tiempo. Podemos inferir de su suceso por la cantidad de ediciones que tuvo – durante veinte años casi una reedición por año-.<sup>3</sup> Nos consta que ella circuló en Argentina en ediciones

francesas, fue traducida en parte en *Martín Fierro* y fue presentada en reseñas bibliográficas de la época.<sup>4</sup> Losada publicó tempranamente el texto en castellano – como parte de la Biblioteca Básica bajo la dirección de Francisco Romero-.<sup>5</sup> Durante los años cincuenta, *Eupalinos* formó parte de la bibliografía básica del programa de Estética del Instituto Di Tella a cargo de Romero Brest. De todas maneras, no son estas estadísticas las razones de este trabajo.<sup>6</sup> Ni el inquietante e incesante resonar de su nombre en los últimos años en distintas sedes, sino los interrogantes que nos hacemos buscando iluminar la apropiación y resignificación de ciertas nociones de la tradición clásica en el mundo moderno de las primeras décadas del siglo XX. ¿Por qué hablar en 1923 de la arquitectura, sus recursos e ilusiones a través de un diálogo platónico; por qué volver sobre las antiguas nociones clásicas de *utilitas*, *firmitas* y *venustas* en el fervor de las más variadas vanguardias artísticas?

\*Investigadora del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario. Laboratorio de Historia Urbana/CURDIUR. FAPyD - UNR. e-mail: nadagio@farq.unr.edu.ar

## 1

*Los géometras hallaron el modo de mezclar  
inextricablemente la necesidad y los artificios.*

Eupalinos ou l'Architecte

En esta primer parte del trabajo, reproduciremos partes de *Eupalinos* que ayudarán a comprender el espíritu y las formas literarias que lo constituyen, antes de enumerar algunos de los temas presentes allí que encuentran eco en el debate de los años veinte.

Fedro y Sócrates hablan desde las sombras de la muerte, pobladas de paradojas, donde “todo es omisible y a pesar de ello todo entra en cuenta”; nada se olvida a pesar del “río del tiempo” que sin esfuerzos arrastra todo. Inician su conversación –de manera inmediata como lo hacía Platón–, preguntándose sobre el misterioso “gusto de lo eterno” que hace que se erijan templos y tumbas indestructibles. Señalan sobre esos “insensatos deseos” de los hombres por protegerse del olvido con “ilustrísimas ciudades e inútiles monumentos que admira la razón” cuando ella es la que ha sido capaz de concebirlos. No demora Fedro en traer a colación al personaje principal de la obra: recuerda a su amigo Eupalinos, que había levantado el Templo de Artemis la Cazadora, en el Pireo. Rememora sus paseos discurrendo sobre el rigor, el conocimiento y el orden:

*Gustoso me hablaba de su arte, y de cuanto  
cuidado y conocimiento requiere; haciame  
comprender todo lo que yo, al acompañarle, veía en  
la obra. Pero veía allí sobre todo su espíritu pasmoso.  
Reconocía en él la potencia de Orfeo. Auguraba él su  
porvenir monumental a los acervos informes de  
piedras y de vigas que yacían en derredor nuestro;  
aquéllos materiales, al son de su palabra, parecían  
ofrendados al lugar único a que les habrían asignado  
los destinos favorables a la diosa. Pura maravilla  
eran sus pláticas con los obreros. No quedaba en las  
tales la menor huella de sus arduas meditaciones de  
la noche. No les daba más que órdenes y números.  
Eupalinos nada descuidaba, casi no abandonaba  
la obra y conocía perfectamente todos los materiales  
con los que trabajaba, por lo tanto la construcción  
partía de una confusión inicial que se hacía “orden”  
progresivamente.<sup>7</sup>*

El problema de la belleza –definido como raro y complejo<sup>8</sup>– los lleva a discurrir desde perspectivas diferentes. Para Sócrates, las sensaciones que se sienten en la contemplación y los estados de éxtasis, no son suficientes para aclarar este tema central en la obra arquitectónica. Por lo menos, él siente que no puede vincular “esos estados supremos del alma a la presencia de un cuerpo o de algún objeto que les suscite”; insiste en la dificultad de comprender cómo “hombres tan puros en orden a la inteligencia precisaran formas sensibles y gracias corporales para alcanzar su estado más subido”.

Fedro trae a colación la experiencia de Eupalinos (en el templete para Hermes, ubicado a pasos de donde hablan),<sup>9</sup> que lo llevaba a sostener que en la ciudad había “edificios mudos, otros que hablan y otros, más raros, que cantan. Y eso no sería por el destino de los edificios ni por sus trazados generales, sino por el talento del constructor o quizá por el favor de las Musas.”

El diálogo avanza entonces en la subjetividad de la producción de la obra, la capacidad del proyectista en definir ciertas cualidades a la vez que en la discusión sobre el valor de ellas y en la dificultad de definir las. Se enuncian algunas claves sobre el carácter de los edificios (las piedras que enuncian su destino); las medidas del cuerpo y de las formas; la belleza de las formas o la armonía que el artista determina a través de ellas, a veces sin la conciencia certera de estar refiriéndose a sus experiencias previas (de lo que le dicta su propio cuerpo). El cuerpo humano, referencia del cosmos que está a manos de todos, contiene todas las claves de la perfección en su funcionamiento, su armonía:<sup>10</sup>

*Oh cuerpo mío, que a cada instante me recuerdas  
ese temperamento de las tendencias mías, ese  
equilibrio de los órganos tuyos, esas justas  
proporciones de tus partes, que hacen que en efecto  
seas y te restableces en el seno de las cosas  
movedizas, cuida de mi obra, enséñame sordamente  
las exigencias de la naturaleza y comunícame ese  
arte soberano de que estás dotado, así como por él  
constituido: el de sobrevivir a las estaciones y  
recobrarte de los azares. ...  
Instrumento como eres de la vida, vales para cada  
uno de nosotros como único objeto que al universo  
se compara. La esfera cabal tiénete irremisiblemente  
como centro, ¡oh cosa recíproca de la atención de  
todo el cielo estrellado! Sí, por cierto, eres la medida  
del mundo, del que mi alma no me presenta sino lo de  
afuera.*

Después de desplegar las nociones de orden, carácter, proporciones y escala humana, las disquisiciones se dirigen hacia otra disciplina que logra suscitar emociones con recursos similares: la Música. La Arquitectura y la Música, dos artes que “encierran al ser en su obra, y al alma en sus actos y en las producciones de sus actos”. Ambas tienen un profundo parentesco: las dos ocupan “la totalidad de un sentido”. No escapamos a una de ellas sino mediante una sección interior; y a la otra sino mediante movimientos. Y llena cada una nuestro conocimiento, nuestro espacio, de verdades artificiales y de objetos esencialmente humanos. Para salir de una debemos anular la escucha y para salir de otra necesitamos el movimiento.

*Una pintura, querido Fedro, no cubre más que  
una superficie, tal como un cuadro o una pared; y  
allí objetos simula o personas. El escultor,  
parecidamente, nunca más que una parte de nuestra*

*vista adorna. Pero un templo, unido a sus alrededores, o el interior de ese templo, forma para nosotros una especie de cumplida grandeza en que vivimos ... ¡Somos, nos movemos, vivimos entonces en la obra del hombre! No hay parte de esa triple extensión que de cuidado estudioso y reflexivo no proceda. Allí de algún modo respiramos la voluntad y las preferencias de alguno. Nos encontramos habidos y señoreados dentro de las proporciones que él escogiera. No acertaremos a escaparle.*

Lo común a la Arquitectura y la Música es “una estructura y duración que no son las de los seres, sino las de las formas y las leyes”. Se diría que están consagradas a recordarnos: “una, la formación del universo y la otra, el orden y estabilidad de él”. Tanto la Arquitectura como la Música “invocan las construcciones del espíritu, y su libertad que busca este orden y de mil modos le reconstituye; y descuidan, pues, las apariencias particulares que de ordinario ocupan al mundo y al espíritu (plantas, animales y gentes). Se preguntan sobre sus relaciones semejantes en los modos de crear.<sup>11</sup>

El diálogo se desliza luego hacia la relación entre geometría y lenguaje porque se sostiene que no hay geometría sin palabra; tema que no podía faltar, atendiendo que Valéry proviene de la literatura. Sin la palabra, las figuras son accidentes y no manifiestan ni sirven al poder del espíritu. Entonces, importa discernir qué es y que no es geometría, pregunta a la que Sócrates ensaya diciendo que las formas geométricas con “aquellas, entre las figuras, que huella son de esos movimientos que podemos expresar en pocas palabras”.<sup>12</sup> Para terminar con una admiración inusitada sobre el poder de la geometría, considerando lo maravilloso de su generación: “Nada más divino, nada más humano, nada más sencillo, nada con más poder!”.

*... para nosotros los griegos, todas las cosas son formas. Sólo sus relaciones conservamos; y como encerrados en clarísimo día, levantamos, parecidos a Orfeo, mediante la palabra, templos de ciencia y de sabiduría que bastarían a todos los seres razonables. Ese arte sumo exige de nosotros un lenguaje admirablemente exacto. El mismo nombre que le designa es también el nombre, entre nosotros, de la razón y el cálculo; una voz sola dice las tres cosas. Los números son las palabras más sencillas.*

Las relaciones entre las partes y el todo; esa unidad a la que corresponden, es el tema que no podía faltar en esta serie de nociones clásicas que discuten Sócrates y Fedro a partir de la belleza. El conjunto es más complejo que cualquiera de sus partes en los seres vivos, mientras en la obra del hombre, el conjunto es siempre de grado inferior al de sus partes.<sup>13</sup> El hombre no necesita toda la naturaleza, sino sólo parte de ella, sólo el Filósofo quiere tener necesidad de todo para formarse una idea más vasta.

El hombre no necesita para vivir, el hierro o el bronce “en sí mismos”; sino sólo por su dureza o su ductilidad, siguiendo solamente su fin.<sup>14</sup>

*Los actos del hombre que algo construye o fabrica, no se preocupan de “todas” las cualidades de la sustancia que modifican, sino de algunas no más. ... Lo que basta al orador son los efectos del lenguaje. Lo que basta al lógico, son sus relaciones y su continuación; y así descuida uno el rigor, el otro el ornato. Y no otra cosa acaece en el orden material: una rueda, una puerta, un lugar, requieren tal solidez, tal piso, tales facilidades de combinación o de trabajo... El artesano no puede llevar a cabo su obra sin violar o estorbar un orden, por la fuerza que aplica a la materia para adaptarla a la idea que quiere imitar y al uso que prevé. [...] Si construye una mesa, el acoplamiento de este mueble es un ajuste harto menos complejo que el del tejido de las fibras de la madera ...*

Finalmente la conversación se interna en la concepción y la construcción; la ideación y fabricación como momentos diferentes. “Los objetos hechos por el hombre se deben a actos de un pensamiento. Los principios están separados de la construcción, y como impuestos a la materia por un tirano extranjero, que mediante actos se los comunica, mientras la Naturaleza no distingue a los detalles del conjunto.<sup>15</sup>

*En cambio, el hombre crea en dos tiempos, uno de los cuales fluye en el dominio del puro posible, en el seno de la sustancia sutil que puede imitar todas las cosas y combinarlas, entre sí hasta el infinito.*

Para cerrar su obra, Valéry apela a la síntesis de la clásica triada vitruviana (*utilitas, venustas y firmitas*):

*... el hombre discierne tres grandes cosas en el Todo: encuentra en él su cuerpo, encuentra su alma; y existe el resto del mundo. Es pues razonable pensar que las creaciones del hombre son hechas, bien en vista de su cuerpo, y éste es el principio llamado utilidad, bien en vista de su alma, y esto es lo que busca bajo el nombre de belleza. Y se debe reconocer un tercer principio, que intenta comunicar a sus obras, y que expresa la resistencia; busca la solidez o la duración. Estos caracteres, sólo la arquitectura los exige y lleva al punto culminante.*

Como hemos visto de modo sucinto, no es fácil simplificar correspondencias entre un tema y una parte del diálogo, aunque hemos tratado de forzarlo de este modo; la mayoría de las veces se trata más bien de una relación de temas que no pueden fácilmente aislarse de los otros aspectos tratados previamente en el diálogo. Los principios definidos por Vitruvio, retomados por Alberti y referidos casi con veneración en todo el

Renacimiento para basar las críticas a la arquitectura gótica y ojival, están nuevamente puestos en debate por el Fedro de Valéry que se encarga de señalar que ellos aparecen siempre mezclados en el hecho.<sup>16</sup> Con estas voces, Valéry se extiende en *Eupalinos* –sin hacerlo explícito-, sobre el arte formal y apolíneo que liberado de cualquier imitación del mundo exterior, puede alcanzar una total autonomía e independencia del espíritu.

En ningún momento el texto señala la validez contemporánea de estas nociones tan antiguas como esenciales para la Arquitectura, ni las problematiza –fuera del rodeo propio del diálogo platónico-, del mismo modo que no se integran temas de la sociedad, porque ésa es la expresa decisión de Valéry. Decidido el escenario de Atenas, no se precisa el tiempo histórico en el que transcurre el diálogo. La referencia a Eupalinos, un nombre del siglo VI a.c., nos llevan inmediatamente a imaginar estas disquisiciones en la antigua Grecia, sin embargo, las sombras de Fedro y Sócrates que hablan, podrían estar haciéndolo desde el siglo XX, ya que a pesar de su escritura –o mejor dicho, enfatizado por ellos los temas que hemos ido señalando, están presentes – con mayor o menor fuerza- en el debate sobre la renovación de la arquitectura. En el párrafo siguiente, señalamos justamente un tema central, abierto desde principios del siglo XIX, pero con plena e insistente vigencia en la arquitectura moderna: la búsqueda de perfección en la eficiencia que redunda en belleza. Temas del funcionalismo que comienzan en las primeras décadas del siglo XX a sustituir incluso las lógicas compositivas.

*Parecíame a veces que de la exactitud naciera una impresión de belleza y que una especie de deleite viniese de la conformidad casi milagrosa de un objeto con la función que llenar debía. Acaece que la perfección de esa aptitud excite en nuestras almas el sentimiento de un parentesco entre lo bello y lo necesario; y que la facilidad o la simplicidad finales del resultado, cotejadas con la complicación del problema, nos inspiren no sé qué entusiasmo ...*

Orden y número; conocimiento y rigor ... Contemporáneamente a la publicación de *Eupalinos*, por ejemplo Mies van der Rohe buscaba la armonía del orden en lo constructivo en sus primeras casas de ladrillos mientras otras hablaban de las regularidades en la construcción de las plantas, o desde lo organizativo, en las operaciones sucesivas para arribar a la concreta construcción.

## 2

En 1923 Paul Valéry era un autor consagrado pero también había otras razones para que los directores de *Architecture* le pidieran la colaboración.<sup>17</sup> Treinta años atrás, había demostrado una especial sensibilidad para presentar algunos temas de la arquitectura en términos inéditos: en 1891 había escrito *Le paradoxe sur*

*l'Architecte*, para la revista *Ermitage*, a menudo confundido con *Eupalinos*; luego establecido en París y dedicado al estudio de las Matemáticas, en 1894 había publicado *Introduction à la méthode de Léonard da Vinci*, donde se valió de la arquitectura como el mejor y más completo artificio de imaginación, composición y construcción, para develar el “misterio” de Leonardo<sup>18</sup>:

*el monumento (que compone la ciudad, la cual es casi toda la civilización) es un ser tan complejo, que nuestro conocimiento deletrea sucesivamente ... A través del monumento, o más bien entre sus andamiajes imaginarios, hechos para concertar sus condiciones entre sí –su adecuación con su estabilidad, sus proporciones con su situación, su forma con su materia- y para armonizar cada una de esas condiciones consigo misma, sus millones de aspectos entre sí, sus equilibrios entre sí, sus tres dimensiones entre sí, a través de todo eso es como recomponemos del mejor modo posible la claridad de una inteligencia leonardina.<sup>19</sup>*

Valéry ya reconoce aquí la necesidad del conocimiento de las matemáticas y la geometría para imaginar la arquitectura y la construcción. Destaca las “fruiciones de la construcción” que obtiene resultados particulares imposibles de obtener sin emplear un gran número de conceptos en apariencia extraños entre sí.<sup>20</sup> En definitiva es conciente de las perspectivas conjugadas: la matemática y la geometría pero también la óptica y la mecánica; sin las cuales no podría imaginarse la compleja realidad de los espacios arquitectónicos.<sup>21</sup>

Por lo tanto habla de Arquitectura desde las perspectivas del conocimiento, en términos despreciados, sin relación a las nociones disciplinares consagradas y legitimadas por la extensa tradición Beaux-Arts.<sup>22</sup> En *Eupalinos*, el arquitecto se compara al geómetra que halló el modo de mezclar inextricablemente la necesidad y los artificios. “Sustituyen la naturaleza, contra la cual se esfuerzan los demás artistas, por otra naturaleza más o menos sacada de la primera, pero cuyas formas y seres no son sino actos del espíritu: actos bien determinados”. Al igual que en otros textos aparece esta obsesión por el geómetra: Grecia fundó la geometría y por esto Valéry pone la cultura griega por encima de la romana y la judeo cristiana, cuestión que puede verse claramente en *Inspirations Méditerranées*.<sup>23</sup>

Valéry tiene nostalgias por un hombre con plena conciencia de su integridad, que ubica en los antiguos y que cree se ha perdido con el desarrollo de la ciencia moderna a partir de la especialización.<sup>24</sup> Frecuentemente aparece más o menos elípticamente, esta idea de que el hombre se olvida de su mayor tesoro; se olvida de pensar sobre su propio comportamiento. En *Descartes...*, Valéry dice que uno es a la vez, “fuente, ingeniero y

dificultades”, cuando se es realmente un *autor*, y podemos agregar *proyectista*. El arquitecto deberá ganarse el título de autor de su obra artística si sabe meditar sobre su propio hacer: “sólo y estrictamente en eso, es el hombre por entero, autor”. Por lo tanto, está reivindicando –igual que en su momento lo hizo Leonardo- el arte como conocimiento.

### 3

*Diálogo es el nombre de un método, de un camino hacia la realidad, más que el de un género literario.*

Julián Marías, Introducción y notas a Fedro,  
Revista de Occidente, Argentina, Buenos Aires, 1948

Volvamos a nuestra pregunta inicial: por qué optó Valéry por un diálogo platónico. El editor de Gallimard sostiene que el juego de réplicas insignificantes le permitió cumplir exactamente el pedido que había sido fijado en número de páginas y en palabras por páginas; bastaba utilizar palabras como *certes* o *sans doute*, que en nada comprometerían el texto.<sup>25</sup> Por supuesto que el reconocimiento ganado le permitía por derecho adquirido el uso de estas licencias, sin embargo, se trató de una opción deliberada. Valéry no es un recién llegado a las letras como para desconsiderar las implicancias clásicas del género elegido; el ensayo en prosa lo reserva al compromiso del intelectual con su época, a los temas de su presente histórico y vuelve al diálogo en 1940 con *Mon Faust*, cuando el tema otra vez lo exigía.<sup>26</sup>

Valéry está cuestionando, sin mencionarlo siquiera, la arquitectura de su presente, porque rememora arquitecturas remotas que le permiten volver a una especie de grado cero: hacer tabla rasa –operación de vanguardia si las hay-, y desde allí, postular, volver sobre las formas y las leyes que refieren a tradiciones milenarias pero esenciales y que por razones –vinculadas a los prejuicios sobre los cuales se construyen las disciplinas-, poco comprensibles a Valéry, fueron dejándose de lado. Con esta opción, pudo tratar un tema difícil de cernir; fuera de su especialidad, aunque no de sus intereses, con un registro poblado de sugerentes dudas e incertidumbres. Como dice Julián Marías, respecto del *Fedro de Platón*, no se parte de la simple ignorancia sino del no saber a qué atenerse, justamente porque se saben de manera deficiente muchas cosas. En los diálogos platónicos no se enfrentan unas opiniones a otras para decidir cuál es la verdadera sino que se trata de mostrar la insuficiencia de todas ellas: se trata de la patentización de un estado de opinión insuficiente. Sócrates irá demostrando siempre la incompatibilidad de cada una de las nociones u opiniones consigo misma, antes que con otras. Por lo tanto con el discurrir del diálogo se van destruyendo las opiniones en cuanto tales; se cuestiona lo que se cree para abrir caminos a nuevas y más radicales indagaciones.<sup>27</sup> De este modo, Valéry también aseguró el valor de su obra a largo plazo. Efectivamente, ochenta años después de producida, ella plantea una experiencia

estética más que interesante, justamente por ese registro de reflexión –válido para cualquier momento de la disciplina–.

En otros términos, Emilie Noulet (estudiosa del autor), ve en *Eupalinos* un ensayo más de los que marcan de punta a cabo la obra de Valéry: el obsesivo conocimiento de uno mismo para alcanzar el máximo de conciencia.<sup>28</sup>

En la espera de esa finalidad superior (el conocimiento de las condiciones del espíritu), hay que dedicarse a los métodos profesionales: *Eupalinos* estudia apasionadamente las condiciones de la arquitectura; *Tridon*, constructor de buques, ante todo se preocupa de mareas y peces, de la resistencia de las maderas, de la fuerza de las corrientes. “Entendía que una nave debe ser, de alguna suerte, creada por el conocimiento del mar, y casi hechura de la misma onda”.<sup>29</sup>

En definitiva, apelando a una forma antigua, de la filosofía platónica, Valéry se ubica argumentando a favor de los temas que propugnaba la vanguardia artística. Logra tirar una bomba sin destinarla a nadie exactamente.

El impacto inmediato de *Eupalinos* podría evaluarse considerando los intentos posteriores por imitar esta escritura en relación al tema de la belleza –en el caso de Jean Badovici (1924)-<sup>30</sup>, o para hablar de Arquitectura, Música y Poesía, como en el caso de Jean Bayet, diez años después.<sup>31</sup>

### 4

En 1923 también Le Corbusier (1889-1969) publica *Vers une Architecture*, bajo el sello Ediciones Crès (*Collection de l'Esprit Nouveau*). Traemos a colación este libro – que comparte la lengua y ciudad de edición- por las importantes y sugerentes coincidencias de temas y perspectivas. Es probable que Valéry y Le Corbusier se conocieran, no lo sabemos con certeza; pero es más que probable que el primero conociese la revista *L'Esprit Nouveau* –que aparecía desde hacía dos largos años-, donde el segundo presentaba gran parte de los artículos que formaron el libro de 1923. De todas maneras no nos interesan las posibles relaciones entre ambos autores; sino esa serie de coincidencias –¿sólo culturales?- para avanzar respecto de nuestros interrogantes sobre la presencia de la tradición clásica en el mundo moderno.

También el libro de Le Corbusier es un libro extraño, inesperado; su escritura es concisa, telegráfica, y una serie de afirmaciones cortas van formando los párrafos. La composición de fotografías, dibujos (planimétricos o croquis) y texto escrito es un todo novedoso.<sup>32</sup> Los epígrafes de las ilustraciones no son aclaraciones de datos y fuentes, sino sugerencias para la lectura de la imagen. Un libro “inédito” aunque editado: desde los títulos, la progresión de las partes o capítulos –sin correspondencias claras, antes que nada por tratarse de una compilación de trabajos previos-. Un *libro-manifiesto* decían, el autor y algunos críticos de la época, por el registro de su escritura y contenidos. Tuvo también un gran suceso: el libro de mayor influencia en el siglo

XX en el campo de la Arquitectura, sostienen indiscutiblemente, muchos historiadores.

Ambos libros comparten una soslayada reivindicación de los recursos del ingeniero (cálculo, matemática y geometría), como imprescindibles para trabajar las formas bajo la luz. Le Corbusier comienza sin preámbulos postulando “la estética del ingeniero” como el futuro para la arquitectura:

*El ingeniero, inspirado por la ley de la economía, y llevado por el cálculo, nos pone de acuerdo con las leyes del universo. Logra la armonía.*

*El arquitecto, por el ordenamiento de las formas, obtiene un orden que es una pura creación de su espíritu; por las formas, afecta intensamente nuestros sentidos provocando emociones plásticas; por las relaciones que crea, despierta en nosotros profundas resonancias, nos da la medida de un orden que se siente de acuerdo con el del mundo, determina reacciones diversas de nuestro espíritu y de nuestro corazón; y entonces percibimos la belleza.*

El editor de Gallimard señala que Valéry eligió el nombre *Eupalinos* buscando un Arquitecto en la *Grande Encyclopédie* y que sólo más tarde, a través de Monsieur Bidez, gran conocedor del mundo antiguo, se supo que el verdadero Eupalinos había sido mucho más ingeniero que arquitecto. En realidad en el tratado clásico de Vitruvio no hay ingenieros; su libro octavo está dedicado a la hidráulica, con especial detenimiento en los procedimientos para encontrar y conducir agua y eso es tema de los *Diez Libros de Arquitectura*. La noción de ingeniero es más moderna que clásica. Las peripecias de la elección del nombre contadas por el editor, nos dejan sin argumentos respecto de nuestras primeras ideas sobre Valéry postulando un ingeniero como arquitecto. Más allá del tema del “ingeniero” y las disputas de los arquitectos por lograr el prestigio social y técnico del que ellos gozan en la sociedad, estos dos libros aparecidos en 1923, comparten la idea de la proporción como “toque de distinción del arquitecto artista; el artista plástico y la Arquitectura como pura creación del espíritu. Que la arquitectura es espíritu de orden, unidad de intención”.<sup>33</sup> En “ojos que no ven” – exótico título para un capítulo que pretende compilar el desarrollo tecnológico de *paquebotes, aviones y automóviles-*, se destaca el valor de estos productos contemporáneos de alta selección que han logrado conformarse como resultados perfectos y necesarios a sus funcionamientos mecánicos y técnicos. Espíritu de serie y perfección como resultados finales de lúcidas experimentaciones; increíblemente similar a lo propuesto por Valéry como la “mejor forma” que un día se alcanza como ideal.<sup>2</sup> Desde esta misma perspectiva, Le Corbusier homologa el Partenón y lo iguala como producto, a un *Delage gran sport* de 1921. Estas dos fotografías a la par, constituyen una apuesta de vanguardia radical. También la forma dialogada platónica impuesta por Valéry podría

pensarse como una apuesta radical.

La emoción arquitectónica definida por Le Corbusier como resultado del “juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz” (1921), puede ponerse en relación con el espíritu de los griegos –“encerrados en clarísimo día”-, valorado por Valéry sobre las relaciones entre las formas.<sup>35</sup> Formas y relaciones que se hacen legibles a partir de luces y sombras, con lenguaje admirablemente exacto. Razón y cálculo y una sola palabra que dice las tres cosas: el número. La recuperación de las perspectivas de conocimiento más esenciales que proveen las matemáticas, la geometría y la óptica son revalorizadas; del mismo modo que la vanguardia. Le Corbusier enfatiza en *Hacia una Arquitectura*, con énfasis particular sobre la mecánica como fuente de pensamiento y reverberación de la modernidad.

Ambos autores formulan sus discursos como *outsiders* de la disciplina: Valéry por su vocación literaria y Le Corbusier, aunque adoptó la arquitectura como vocación y campo de trabajo, no fue formado en un sentido estrictamente académico (por el que sentía tierra) sino como autodidacta sumando experiencias parciales en estudios y oficios varios relacionados, lo que le permitía pensar en estas “herejías” de igualar automóviles con templos del arte clásico. No obstante ello, no podemos pasar por alto las sutiles y no tan sutiles diferencias entre ambos textos: a modo de ejemplo, la diferencia entre *Arquitectura* y *Construcción* para Le Corbusier es importante, mientras en la mentalidad de Eupalinos de la Antigua Grecia son cosas inseparables. Le Corbusier habla en su libro del compromiso social de la arquitectura, del desarrollo técnico y tecnológico, que Valéry se cuidó de no tocar siquiera. Simétricamente, pensar la disciplina de modo autónomo del desarrollo tecnológico de los materiales es algo que ninguna literatura especializada del campo podía formular en ese momento.

## TRADICIÓN CLÁSICA Y MUNDO MODERNO

*Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica; en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del Surrealismo, tal es la benemérita misión que desempeñó –que sigue desempeñando– Valéry.*

J. L. Borges,

*Valéry como Símbolo*, en *Otras Inquisiciones*

Paul Valéry intercepta el pedido de los directores de *Architecture*, en el punto justo de sus intereses. Para él, la música, la arquitectura, la danza, son disciplinas que permiten pensar y crear. Todas, resumen la fórmula: *ostinato rigore* e imaginación; *ostinato rigore* que no abandonó Valéry después de encontrarlo en las notas

de Leonardo. En ese punto entonces, es donde aparece su crítica al insaciable agotamiento de todas las cosas y de todos los recursos que hace el mundo moderno; al insaciable abuso de lo que tenemos; y del deseo de lo que nos falta:

*Nuestro mundo moderno está totalmente ocupado por la explotación cada vez más eficaz, más profundizada de las energías naturales. No sólo las busca y las derrocha, para satisfacer las necesidades eternas de la vida, sino que las prodiga, y excita a prodigarlas al punto de crear completas necesidades inéditas a partir de contentar esas necesidades que no existían. ... El hombre moderno se embriaga de disipación. Abuso de velocidad, abuso de luz, abuso de tónicos, de estupefacientes, de excitantes ... Abuso de frecuencia en las impresiones; abuso de diversidad, abuso de resonancia; abuso de facilidades; abuso de maravillas, ... Nuestro sistema orgánico, sometido cada vez más a experiencias mecánicas, físicas y químicas siempre nuevas, se comporta, respecto a esas potencias y a esos ritmos que se le inflige, poco menos que como se hace con una intoxicación insidiosa. Se acomoda a su veneno, e inmediatamente lo exige. Cada día halla la dosis más insuficiente.<sup>36</sup>*

Entonces, desde un punto de vista, en Valéry no hay modernidad, mejor dicho no le interesa la modernidad en cuanto tal. ¿Qué tributo a lo nuevo hay en *Eupalinos*? ¿Qué sobre la relación entre lo viejo y lo nuevo? Nada, pero, hay algo importante, se habla de algo anterior. El tiempo, aunque no está situado concretamente, alude a un discurso previo -el de Eupalinos que le contara a Fedro-. De un orden que será sustituido por otro. Lo anterior se conforma en insumos para el presente; pero no se trata ni de historicismo ni de una apropiación estilística.

Valéry “no rechaza lo antiguo porque el es antiguo; ni lo nuevo por ser nuevo; pero consulta en sí algo eternamente actual” -palabras del autor para definir a Leonardo que nos sirven para situarlo justamente-. Primero en Leonardo, luego en Descartes y en otros estudios, Valéry describe sus justificaciones, desde su importancia actual; eternamente actual. Actualidad eterna: buscar no en la historia sino en aquellas “verdades clásicas” que se consideran funcionales al mundo moderno.<sup>37</sup> Valéry no se equivocó en su apuesta. Los temas desplegados en *Eupalinos* eran actuales en el cruce con las vanguardias, cuando -como dice Guillermo de Torre- todos los programas se articulaban en tablarrazas -sin perjuicio de que entre los mismos escombros brotasen casi simultáneamente cimientos constructivos.<sup>38</sup> Los temas eran actuales como lo demuestran las coincidencias contemporáneas que ejemplificamos con la sola figura de Le Corbusier.

Antonio Oviedo, vuelve sobre la idea de tabla rasa; en este caso interpretando la acción de Valéry como “escape o salida”: “... cuando se avecinan acontecimientos irreversibles por la magnitud de sus consecuencias en todos los órdenes, el espíritu encara la opción de preservar lo que le resulta esencial para el mantenimiento de la vida civilizada o se propone hacer tabla rasa y construir un nuevo sistema del universo humano”.<sup>39</sup> Héctor Ciocchini también acude a esa idea para nombrar la operación del autor: “Eso significa repensar, hacer tabla rasa con todas las definiciones adquiridas y volverse hacia las relaciones del espíritu y del pensamiento con el lenguaje; no admitir que el lenguaje se identifica con la cosa mencionada”.<sup>40</sup>

No podemos dejar de mencionar que Valéry es consciente del envejecimiento de las representaciones del mundo.<sup>41</sup> Intenta trabajar buscando lo universal; de allí que no aparezcan relaciones con la sociedad aunque es un momento en que la transformación de la arquitectura se piensa en relación a ella; no aparecen condiciones particulares urbanas, a pesar de que la realidad de la metrópolis es un hecho -del que es más que conciente<sup>42</sup>-. En el intento por buscar ese *eidós*, ese universal, los temas del mundo griego con un sentido más metafísico que religioso, son más fáciles de hacerse universales para el laico siglo XX.

Fedro, Sócrates y Eupalinos, no son fantasmas que causen estupor o recelo; al contrario, son figuras cargadas de significados que le permiten hacer su crítica a la arquitectura y a su falta de conciencia; una disciplina artística que ha perdido su espacio de reflexión; que no se renueva porque no sabe reflexionar sobre su propio hacer; no duda de sus tics, de sus respuestas automáticas.

El término “clásico” no está en la obra de Valéry, pero en la época es posible registrar el uso del término de modo asiduo, sin presentarse exento de problematicidad.<sup>43</sup> En la cultura italiana, por ejemplo, en 1922, se funda *Novecento*, como grupo dirigido al pasado para encontrar reglas constantes, valores ciertos y permanentes. En este círculo se habla con insistencia de “clasicismo” y usan “clásico” para nombrar sus motivaciones e intereses.<sup>44</sup>

Eupalinos puede ser para nosotros un fantasma clásico en ese mundo moderno porque la historiografía tradicional nos ha pintado la experiencia moderna de un clarísimo y purísimo moderno sin fisuras, sin perplejidades. La historiografía de la arquitectura no se ha detenido aún lo suficiente para identificar y trabajar con los varios fantasmas -clásicos y románticos- que gozaban de salud en el medio mismo de la producción de las vanguardias.<sup>45</sup> Finalmente, los fantasmas son nuestros; sus sombras pueden paralizarnos -sin que podamos exorcizarlos- oscurecen la posibilidad de una evaluación sin prejuicios. Ochenta años después, aún es posible descubrir y explorar de la mano de Eupalinos, un mundo desconsiderado por el desarrollo de la

disciplina y sus propuestas actuales. Porque despojado de palabras contemporáneas que podrían remitir a sentidos automáticos; rica de formas de pensar y giros de intimidad, Valéry logra con su escritura, hacer que su análisis y sus previsiones sean obra “capaz no de una sola vida, sino de muchas vidas en la serie del tiempo”. Quizás sea en este presente pleno de incertidumbres y de perspectivas tan diversas como despistadas, cuando sea productivo, traer a colación los temas abiertos por la ficción de esta figura remota. Ellos no son nada más ni nada menos que constitutivos de la disciplina del proyecto, aunque sepamos que adolecen de la perspectiva social y colectiva en la que la Arquitectura no puede dejar de pensarse.

## NOTAS

1. Realizada a pedido de los directores de la lujosa revista de gran formato para su primer número, la obra debía contar 15.800 palabras exactas. Precisamos esto último justamente porque Valéry postulaba la necesidad de “determinar al menos las condiciones y dificultades que el autor se ha impuesto y que se le han impuesto” para enunciar cualquier crítica.

2. Por esto fue catalogado en el siglo XX, como “ingeniero”, aunque sabemos que los trabajos de hidráulica eran propios de la Arquitectura; su definición está considerada por Vitruvio en el Libro octavo de su tratado.

3. En 1944, Gallimard saca una *quinzième édition*, incorporando en ella *L'ame et la danse*, el *Dialogue de l'arbre*.

4. Traducida por Raúl Scalabrini Ortiz en ese momento un novel escritor, Martín Fierro, 5 de octubre de 1926. Otros jóvenes colaboradores del periódico como el uruguayo Gervasio Guillot Muñoz y Guillermo de Torre en varias oportunidades escriben sobre Valéry.

5. P. Valéry, *El Alma y la Danza* (1925). *Eupalinos ou l'Architecte*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944 (segunda edición) Traducción de José Carner. Edición sin introducción con breves comentarios sobre el carácter del encargo por parte de Emile Noulet, esposa del traductor y especialista en Valéry.

6. Las relaciones de Valéry con Argentina fueron intensificadas desde que en 1925 ingresó a la Academia Francesa en reemplazo de Anatole France; reconocimiento que lo convirtió en un maestro de ceremonias culturales, papel que él mismo satirizaba. Algunos de sus ensayos llegaron desde temprano a través de *Revista de Occidente*. Las relaciones de Valéry fueron fluidas, especialmente con el grupo *Sur* liderado por Victoria Ocampo aunque no exclusivas. Por ejemplo, en 1938, escribió para *Síntesis, América, proyección del espíritu europeo*.

7. ¿De aquellas máquinas, de aquellos trabajos, de aquellas flautas que los templaban con su música; de aquellas operaciones tan exactas, de aquellos progresos tan misteriosos y a la vez tan claros? ¿Qué confusión al principio, que luego dijérase adentraba en el orden! ¿Qué solidez, qué rigor nacieron entre hilos que fijaban los aplomos, y a lo largo de esas frágiles cuerdecillas, tendidas para que las rozaran en su encubramiento hiladas de ladrillos!

8. “Pero todas esas delicadezas que miraban a la duración del edificio, poco eran en parangón con las discernidas para elaborar las emociones y vibraciones del alma del contemplador futuro de su obra”.

9. ¡si supieses lo que es para mí! –Donde no distingue el transeúnte más que una elegante capilla- poquita cosa ... cuatro columnas, estilo sin aderezo- puse el recuerdo de un día claro de mi vida. ¡oh dulce metamorfosis! Ese templo delicado, sin que nadie lo sepa, es imagen matemática de una moza de Corinto a la que amé venturosamente. Fielmente reproduce sus particulares proporciones. Para mí, el templo vive. Me devuelve lo que le di.

10. Recordemos que la figura del hombre en la esfera, desde el famoso dibujo de Leonardo, no dejó de fascinar a los arquitectos, que ensayaron muchos croquis similares buscando en el cuerpo humano las medidas, relaciones y claves que pudiesen garantizar o develar el misterio mismo de la armonía.

11. Imponer a la piedra, comunicar al aire formas inteligibles; no recabar sino poco de los objetos naturales, no imitar sino lo menos posible, he aquí lo común a las dos artes. ... Pero producir, al contrario, objetos esencialmente humanos; usar medios sensibles que no sean semejanzas de sensibles cosas, y dobles de los seres conocidos; dar figuras a las leyes o deducir de las propias leyes sus figuras, ¿no será igualmente acción de entrambas?

12. Cuando impones al movimiento de tu mano una ley exterior (por ejemplo simular dibujar un vaso en el aire) esa ley exterior, de seguir al modelo rige tu movimiento y el conjunto de la acción, lo convierte en un todo, que tiene su fin, su sanción y sus límites. O sea que en acto geométrico ando, pero (que) no es geométrica la figura que de él nace. Esa acción de tratar de dibujar en el aire un vaso será una figura geométrica en tanto que semejanza pero no lo será en sí misma.

13. ...lo propio le ocurre a un animal, cuyo cuerpo entero es cosa más compleja que el pie, o que la cabeza, puesto que la complejidad del todo comprende en cierto modo, como partes, las complejidades de las partes diversas.

14. El hombre fabrica por abstracción; ignorando y olvidando una gran parte de las cualidades de lo que emplea, sólo interesado por condiciones claras y distintivas, que pueden, casi todas las veces, ser simultáneamente satisfechas no por una sola, sino por muchas especies de materias...

15. El árbol no construye sus ramas ni sus hojas; ni el gallo su pico y plumas. Pero el árbol y todas sus partes, y el gallo y todas las suyas, construidos fueron por los propios principios, no separados de la construcción. Lo que hace y lo que hecho queda, son indivisibles; y así les ocurre a todos los cuerpos vivientes, o casi vivientes, como los cristales. No son actos los que engendran; y no cabe explicar su generación por combinación alguna de actos (...) no se puede decir tampoco que sean espontáneos...

16. Así pues, el cuerpo nos obliga a desear lo útil o simplemente cómodo; y el alma nos pide lo bello; pero el resto del mundo, y sus leyes lo mismo que sus acasos, nos obliga a considerar en toda obra el aspecto de su solidez.

17. El reconocimiento como “autor” queda expuesto cuando aparece el primer libro llevando su nombre por título (Albert Thibaudet, *Paul Valéry*, Grasset, París, 1923), al que seguirán varios, sin contar los editados después de su muerte en 1945.

18. Escrito a fines de 1894 apareció al año siguiente en la *Nouvelle Revue*. En 1919, Valéry agregó como complemento a modo de prólogo *Nota y digresión*. Ambos textos están incorporados en el título publicado por Losada, Paul Valéry, Política del Espíritu, Buenos Aires, 1961.

19. “Esta puede ejercitarse en concebir las sensaciones futuras del hombre que recorrerá el edificio –se aproximará, se asomará a una ventana-, y lo que divisará; en sentir el peso de las techumbres transmitido a lo largo de los muros y esos arcos



de bóveda hasta los fundamentos; en sentir los esfuerzos antagónicos de las armazones, las vibraciones del viento que las estremecerá; en prever las formas de la luz libre sobre las tejas, las cornisas, y difusa, enjaulada en salas donde el sol se proyecta sobre los pisos. Experimentará y juzgará la carga del dintel sobre los soportes .....” Paul Valéry, Introducción al método de Leonardo Da Vinci, 1894. p. 224

20. Por ejemplo: el construir exige entre un proyecto o una visión determinada y los materiales elegidos. Se sustituye un orden a otro que es inicial, cualesquiera que sean los objetos que se ordenen. Son piedras, colores, palabras, conceptos, hombres, etc. Paul Valéry, Introducción al método de Leonardo.

21. Así como las nociones físicas de tiempo, longitud, densidad, masas, etc., no son en los cálculos más que cantidades homogéneas y sólo encuentran su individualidad en la interpretación de los resultados del mismo modo los objetos elegidos y ordenados en vista de un efecto están como desasidos de la mayoría de sus propiedades y no las recobran sino en ese efecto, en el espíritu desprevenido del espectador. Paul Valéry, Introduction al método de Leonardo, ya citado.

22. No casualmente desapareció la palabra “composición”. Aunque se utilizan términos clásicos, como hemos visto, Valéry se cuida en *Eupalinos* de usar la palabra, seguramente por sus asociaciones a la –ese punto tan cuestionada- tradición Beaux-Arts.

23. Que la geometría es un modelo, un excitante íntimo del pensamiento y no sólo del pensamiento sino de la voluntad de potencia, Valéry también lo desarrolla en su estudio sobre Descartes, versión en castellano. El pensamiento vivo de Descartes, Losada, Buenos Aires, 1966.

24. Valéry supo siempre renunciar a las ventajas y a las facilidades de una especialización y consideró siempre su obra como una tentativa, una abertura, una exploración. Esto la constituye una experiencia estética posible para lectores que buscan cosas diversas.

25. Un “certes” ou an “sans doute” qui ne compromettent rien, font une ligne qui peut être ou ne pas être. Nota del editor, 15<sup>ème</sup> edition, 1944.

26. Fausto escribe sus memorias y Lust, su secretaria, le hace de interlocutora y de abogado del diablo, versión castellano: Mi Fausto. Esbozos. Losada, Buenos Aires, 1956. Traducción de Aurora Bernárdez.

27. Platón, Fedro, versión de María Araujo. Introducción y notas de Julián Marías, Revista de Occidente, Argentina, Buenos Aires, 1948.

28. “El medio que a esta potencia singular conduce es el estudio de los fenómenos mentales; pero a condición de soslayar en la observación de su propio espíritu lo que haya en él de particular y no consagrarse sino a las operaciones más generales”. E. Noulet, Nota a la edición de Losada ya citada.

29. En *Eupalinos* el método no es sino un medio muy concreto de buen suceso, un beneficio de la experiencia, una creación de medios, cuyo fin, con todo, sigue siendo el aumento gradual de conciencia. Conocimiento y método no existirían, en efecto, sin la conciencia de saber y de escoger, y Sócrates desarrolla la idea de que la conciencia es el único elemento de resistencia al flujo del tiempo y que la personalidad, por algunos tan querida, es un bien inferior al conocimiento de las condiciones del espíritu en general. Emilie Noulet, ya citado.

30. Sin lugar a dudas, una imitación cercana, es el texto de introducción de Jean Bodovici (1924), una introducción a *Interieurs francaises*, realizado en diálogo –sin nombrar las voces-, pero cuyo valor es nulo, literariamente y también, como debate de la belleza. Jean Badovici, *Interieurs francaises*, París,

1924. Se trata de esta introducción dialogada y luego una serie de láminas sueltas con fotografías de interiores.

31. Jean Bayet “el autor ha vuelto a tomar el Ceci et cela de Notre Dame de París de Victor Hugo y hace discurrir, siempre en forma dialogada a sus personajes que hablan de arquitectura, de poesía y de música”. Revista de Libros Nuevos, *Nuestra Arquitectura*, septiembre de 1932.

32. Tan novedoso que sus primeros editores lo trataban de “loco”, según él mismo señala en ediciones posteriores.

33. Tema que Le Corbusier defiende a lo largo de todo el libro pero especialmente en el capítulo La lección de Roma.

34. Los millares de ensayos de millares de hombres convergen lentamente hacia la figura más económica y efectiva, mejor asegurada, conseguida ésta, todo el mundo la imita, y los millones de esas repeticiones responden para siempre a las miríadas de tanteos anteriores y les recubren. La mayor libertad nace del mayor rigor. *Eupalinos*.

35. ... para nosotros los griegos, todas las cosas son formas. Sólo sus relaciones conservamos; y como encerrados en clarísimo día, levantamos, parecidos a Orfeo, mediante la palabra, templos de ciencia y de sabiduría que bastarían a todos los seres razonables. Ese arte sumo exige de nosotros un lenguaje admirablemente exacto. El mismo nombre que le designa es también el nombre, entre nosotros, de la razón y el cálculo, una voz sola dice las tres cosas. Los números son las palabras más sencillas. *Eupalinos*.

36. Paul Valéry, citado por Ciocchini sin mencionar la fuente.

37. No en la historia, porque “la historia es el producto más peligroso que haya elaborado la química del intelecto” dice Valéry en *Notas sobre la grandeza y decadencia de Europa*, en Miradas al Mundo Actual, Losada, Buenos Aires, 1954.

38. Guillermo de Torre: una introducción de 1940 a Política del Espíritu, Losada, Buenos Aires. P. 19

39. Antonio Oviedo, Valéry entre la lucidez y el malestar, a modo de introducción a Política del Espíritu, Losada, Buenos Aires, edición de 1996.

40. Héctor Ciocchini, Introducción y notas a Paul Valéry, El Cementerio Marino, Ediciones Linteo, España, 2001.

41. “Esta no puede tener más que una significación histórica, es decir que estamos obligados a prestarle lo que ya no posee, de fingir ignorar cosas que sabemos .... para reconstituir artificialmente las condiciones de cierto sistema de fórmulas y de razonamientos constituido, hace trescientos años, en un mundo prodigiosamente diferente del nuestro, al cual los efectos propios de aquel sistema han contribuido a hacérselo cada vez más ajeno. [...] Pero en sí, es una representación del mundo y del conocimiento que no podía absolutamente más que envejecer como envejece una carta geográfica”. Paul Valéry, El pensamiento vivo de Descartes, p. 19-21.

42. Basta ver y pensar en lo que dice de ciudad en 1894.

43. Por ejemplo, Gino Severini escribió en 1921: Del cubismo al clasicismo, sin pedir disculpas por ello.

44. Soffici, aclara, en 1923: “Como clásico podríamos definir el movimiento espiritual que queremos desarrollar, excluyendo, como debe excluirse de esta palabra, todo significado de reacción retórica o de rehabilitación de formas y de ideas agotadas ....., en cuanto partidario de algunas normas fundamentales, respetuoso de un cierto orden político y moral, de ciertos principios que unen sabiamente, en vez de dividir con formas anárquicas a todos los hombres que viven en una misma comunidad nacional” Soffici, *Spirito ed estetica del fascismo*, cit en Garin, *Cultura e vita morale* (“La Casa”, fasc 6, 1959). Citado en Benévolo, *Historia de la Arquitectura Moderna*.

45. El neoclasicismo como raíz de lo moderno, en tanto valor

al conocimiento científico, estética del ingeniero, la verdad coincide con belleza, si ha sido varias veces señalado en la historiografía.

[Faint, illegible text block]

[Faint, illegible text block]