

materiales

del departamento de análisis crítico e histórico

NUMERO 2. NOVIEMBRE/1982.///El habitar y los 'lugares' de lo moderno.. Francesco Dal Co/Arquitectura en la Argentina Moderna (P.Liernur)--Arquitectura y Vanguardia Literaria((J.Sarquis)//Debate///Avances de los grupos de estudio:a)el parque metropolitano.b)los espacios de la educación.///Ciclo Instrumentos para la crítica:Las vanguardias de la década del 20 por B.Sarlo../Documentos: textos de Carlos Erro y Victoria Ocampo en la revista SUR (1935/6).//

La
Escuelita.
CURSOS DE ARQUITECTURA '82

177 x 210



FERNANDO
Arquitecto

LA ESCUELITA
CURSOS DE ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE ANALISIS CRITICO E HISTORICO

INDICE

El Habitar y los "lugares" de lo Moderno Francesco Dal Co	pag. 2
Arquitectura en la Argentina Moderna por Pancho Liernur	pag. 32
Arquitectura y Vanguardia Literaria por Jorge Sarquis	pag. 47
Debate.	pag. 64
El Parque Metropolitano por Pablo Tschepiurca	pag. 72
El espacio de la Educación por Marcelo Chisarelli	pag. 86
Las vanguardias de las décadas del 20 por Beatriz Sarlo	pag. 114
Documentos: textos de Carlos Erro y V.Ocampo en SUR	pag. 125

DIRECCION: ERNESTO KATZENSTEIN
PANCHO LIERNUR

COORDINACION: JORGE SARQUIS

TRADUCCIONES

"EL HABITAR Y LOS 'LUGARES' DE LO MODERNO"
por FRANCESCO DAL CO

Se trata del primer capítulo de su libro
Abitare nel Moderno, Bari 1982, ps. 3-51.

Traducción: Renée Girardi.
Revisión: Jorge Dotti.

I.

En el ensayo Experiencia y pobreza Walter Benjamin capta un aspecto esencial, aunque no exhaustivo, del problema del habitar moderno. "Si alguien entra en una habitación burguesa de los años '80 -afirma Benjamin- la impresión más fuerte, en toda la confortable y cómoda tranquilidad que ella irradia, es: 'Aquí no tienes nada que buscar'. Aquí no tienes nada que buscar porque aquí no hay ningún lugar donde su habitante no haya dejado ya su huella: con adornitos sobre las repisas, con una funda sobre el sillón, con algo transparente sobre las ventanas, con una pantalla frente a la chimenea. Una bella expresión de Brecht nos ayuda en este punto a ir adelante, muy adelante: 'Borra las huellas' dice el refrain de la primera poesía del Libro de lectura para habitantes de las ciudades. Aquí, en la habitación burguesa, se ha vuelto costumbre la actitud opuesta. Y por otra parte el intérieur obliga a su habitante a adoptar el mayor número de hábitos, medidos más bien en función del intérieur en el que vive que de sí mismo"(1). Detallar cada intérieur, entonces, es contemporáneamente un flotar en la pobreza y una tentativa de retirarse de ella; cada habitación se niega a la condición de lugar(2), cuando, habitado, pasa a ser un interior surcado por las huellas de hábitos que borran o disfrazan su carácter sustancial. La casa se presenta como un microcosmos nostálgico donde el transcurrir de la experiencia y el desnudarse de la pobreza se superponen sin anularse.

Frente a este tramado sistema de oposiciones que descompone y confunde las finalidades mismas de su obrar, la arquitectura contemporánea, en algunas experiencias destinadas a desarrollarse en una condición absolutamente minoritaria, se ha hecho portadora de una utopía última, imposible. Esta es de signo radicalmente contrario a todo aquello considerado como emblema de lo arquitectónico moderno, lo cual en todo caso, en su definición canónica de "Movimiento Moderno", ha representado un radical desconocimiento precisamente del aspecto desesperado de aquella utopía.

La utopía del habitar en lo moderno toma sus rasgos característicos de la nostalgia que anima cada intérieur. Pero su nostalgia abraza un horizonte mucho más vasto que la añoranza que lleva al habitante a diseminar las propias huellas para evocar en el interior la semblanza de la casa perdida. La nostalgia de lo moderno, en cambio, toma de la evidencia de esta extrema lejanía el propio carácter desesperado -utópico-. En efecto, es nostalgia de un habitar armonioso, en consecuencia, de un lugar donde el morar

se realice abiertamente; en la deseada y proyectada continuidad de interior y exterior, donde la intimidad más profunda no excluya una luminosidad scheerbartiana, donde el confort no sea sinónimo de un simple proceso de objetivización. Utopía, en definitiva, de una transparencia concebida tectónicamente, donde la armonía del tomar morada se cumpla mostrándose.

Nostálgicamente las experiencias que preceden inmediatamente o directamente acompañan a las manifestaciones más próximas a nosotros de lo arquitectónico moderno, viven el transcurso de su propio sentido y los pródomos de la vacuidad de la propia crisis, radicando la tentativa extrema de asentarse en la contemporaneidad en un sordo trabajo de resistencia. Lo arquitectónico moderno, en efecto, no presenta ninguna solidez interna ni se desarrolla según finalidades comunes. Si es posible una esquematización con el objeto de indicar un orden provisorio en la diversidad de las experiencias que lo constituyen, su curso entonces puede ser imaginado como seccionado por un dique sutil y además extremadamente poroso, que separa la poco caudalosa corriente que corre evitando los torbellinos de la civilización, del curso impetuoso donde la disciplina intenta en cambio rescatar el propio significado mezclándose con los remolinos de la vanguardia, ligando en un pacto faustiano la propia declinación a los destinos del progreso(3). Pero los orígenes de lo moderno no hablan en absoluto unívocamente de las experiencias bañadas por este segundo curso, si bien haya sido precisamente a ellas que fueron tributados los mayores honores de la historia.

Reconocer el hiato que separa las "premisas", si se nos permite definir las así, y sobre todo investigar la naturaleza extremadamente compuesta de las mismas también a la luz de los resultados reconocidos de todo lo que se asume como imagen emblemática de lo moderno -una imagen tan acreditada que resulta engañosa aun para el mismo Benjamin(4)-: todo ello implica trazar un plano de la precaria estructura del dique que separa los desarrollos de la experiencia arquitectónica contemporánea.

Pero precisamente, dado que el rasgo fundamental es la nostalgia suscitada por el transcurrir de la armonía que llena el concepto mismo de casa, es necesario dar comienzo a este reconocimiento de los pasajes donde -aun en una perspectiva histórica recortada- las bifurcaciones entre moderno y armonía tienen las propias raíces. Al predisponerse a tal trabajo, es necesario sin embargo permitir que la individuación de los puntos de orientación no pueda ser sino el resultado de sondeos cumplidos en un orden escaido; sondeos que, en consecuencia, no pueden en ningún caso definir una sucesión lineal para lo que será discutido a continuación.

2.

Die Moderne, el famoso ensayo de 1890 de Hermann Bahr, en una superposición atrayente de temas y en el estilo de un manifiesto, es una expresión típica de la aspiración a la armonía que atraviesa los sentimientos de lo moderno. Sin embargo, tal peculiaridad no es original; ella distingue múltiples y diversificados programas de recomposición orgánica y de renovación de la producción artística-intelectual, que se fueron formando en ambientes significativos de la cultura alemana en el arco histórico comprendido entre el fin de la era bismarkiana y el derrumbe de la República de Weimar.

Con acentos dehmelianos(5) en las páginas aparecidas en "Die neue Dichtung", Bahr defiende la primacía de los sentidos, porque "queremos servirlos a ellos"(6). Capaces de "escuchar" atentos por estar sometidos a tensiones extremas, les corresponde a los sentidos la tarea de reconducir al interior de nuestra alma "este horrible cuerpo de gigante que late y se enfurece allí afuera", dado que "lo moderno, afirma Bahr, existe sólo en nuestro deseo, y afuera está por doquier, fuera de nosotros. No está en nuestro espíritu. Este es el tormento y la desdicha del siglo"(7).

Curar esta enfermedad, lenificar solamente aquel tormento, ello es posible si se infringe la barrera que separa "lo interior y lo exterior de manera que no seamos más extraños sino que podamos entrar en posesión de aquello"; "el ingreso de la vida actual en el espíritu interior: he aquí el nuevo arte"(8). Poseer el "gigante exterior", plegarlo a nuestro deseo de dominio, superar los obstáculos que dividen lo interior de lo exterior, atravesar sus límites para después componer esta forma esencial de la multiplicidad: éstas son las características del programa de Bahr que, sin embargo, se hallan en el origen de la utopía de la transparencia que se desarrolla en el pensamiento arquitectónico hasta el "lenguaje astral" de la arquitectura.

Arte nuevo significa para Bahr armonía realizada de aquello que el hombre contemporáneo vive como laceración y diferencia. Es expresión de un proyecto que acompaña y en algunos detalles anticipa aspectos esenciales de la ideología que sostiene el proceder experimental de la arquitectura contemporánea. Se inserta además en el programa mucho más amplio que tiende a componer, casi sobre la base de un "principio unitario" -para usar aquí una expresión de Ernst Troeltsch-, el progreso de la civilización con la permanencia de la cultura. Y es en este contexto que toda experiencia de lo moderno termina por seguir inútilmente tal perspectiva, dado que la evolución del mundo contemporáneo, en cuanto "cantidad de desarrollos convergentes pero también contrastantes que han encontrado su lugar en el agotamiento del viejo mundo", hace que "la impresión de unidad depega prevalentemente de esta oposición, mientras aquél se digrega positivamente en las más diversas tendencias"(9). Deriva de ello el mal de la lejanía que Troeltsch diagnostica en el origen del deseo de re-establecer un principio ordenador, un puente lanzado hacia el pasado, en definitiva, un centro para la cultura moderna(10).

Productos de experiencias paradójicamente diversas, el proyecto histórico de Troeltsch(11) y el programa estético-vitalista de Bahr(12) ayudan a individualizar, en cuanto opuestos pero complementarios en algunos aspectos, la complejidad de las tensiones en el interior de las cuales se inserta también la vocación re-fundadora que mueve la ideología y motiva la investigación formal de lo moderno en arquitectura. Pero ante tal premisa, cuyo esquematismo podría generar algunos equívocos peligrosos, es necesario declarar el carácter instrumental que aquella desarrolla respecto de lo que discutiremos en estas páginas e individualizar inmediatamente una línea importante de la misma con relación a un tema central para la tradición de das Moderne.

En la extrema variedad de la trama que la entretiene, sobre todo en su lado vitalista, resulta en efecto perceptible, con una cierta continuidad, el surgimiento de temáticas, "actitudes", aun mismo el uso repetido de formulaciones o expresiones lingüísticas de origen nietzschiano. Pero si Nietzsche es uno de los pensadores más leídos y estudiados por los teóricos y artífices de lo moderno, eso no significa en absoluto que sus consideraciones fundamentales en torno a la condición contemporánea puedan ser tomadas como parte constitutiva y solidaria del proyecto organicista que para nosotros constituye el resultado más relevante de esa tradición. Leyendo la segunda de las Inactuales, por ejemplo, es posible encontrar pasos inequívocos que demuestran la incolmable distancia que separa tales páginas de los "Manifiestos" ejemplificados por el proyecto de Bahr.

Cuando Nietzsche concluye que "la cualidad más propia de este hombre moderno" consiste en el "extraño contraste de algo interior a lo que no corresponde nada exterior, y de algo exterior a lo que no corresponde nada interior", mientras que "la cultura moderna es esencialmente interior: el encuadernador ha impreso exteriormente sobre ella algo así como 'Manual de cultura interior para bárbaros exteriores'"(13), resulta claro cómo las consonancias verbales con las proclamas de lo moderno están bien lejos de garantizar una coincidencia de significados y finalidades. Y aunque para las investigaciones artístico-arquitectónicas de los últimos decenios del s. XIX y primeros del s. XX se haya acuñado la poco feliz expresión Zarathustrastil, es precisamente a Nietzsche que debemos la denuncia más lúcida del "des-

vario" al que se reduce toda voluntad de potencia contemporánea y, por ende, la desmentida más severa de aquella definición, ambas presentes en el advertimiento rígido dirigido al "europeo demasiado soberbio del siglo diecinueve", a quien se le previene de este modo: "Tu saber no lleva a cumplimiento la naturaleza, sino que simplemente mata la tuya. Mide al menos tu altura, como hombre que sabe, en función de tu escasez, como hombre que puede"(14). Mientras que lo moderno proyecta la continuidad de saber y poder, mientras que su alma impregnada de nostalgias organicistas se exterioriza en un programa tendiente a dominar a través del saber de la cultura el poder que regula el devenir del progreso, Nietzsche en cambio talla el perfil de una fractura irrecomponible, un límite no menos fuerte e insuperable del que divide y vuelve diversas la interioridad y la exterioridad de la experiencia del mundo. Sobre la diversidad de saber y poder, sobre todo la cultura arquitectónica irá extendiendo en cambio una "tela de araña"(15), en cuyos hilos se pretende recomponer lenguajes y conocimientos, técnicas y proyecto, actividad tectónica y arte, función y sentido, espíritu de la época y tradición, cultura y civilización.

3. Pero la nostalgia de la cultura arquitectónica hunde sus propias raíces en un terreno rico en las más variadas linfas, sobre el cual prospera una tradición de la cual las experiencias de la práctica proyectual constituyen sólo una manifestación entre muchas. Puede resultar útil entonces reconstruir el desarrollo dialéctico de la ideología arquitectónica, poniendo al descubierto la presencia de las problemáticas que la alimentan en un contexto cultural más amplio que el que la disciplina en cuanto tal termina por delimitar en su devenir. Tales temáticas se esclarecen y adquieren significación si se las relaciona con el conjunto de la poderosa producción teórica alemana en torno al problema de la gran ciudad. Pero -y corresponde decirlo desde el vamos, aun cuando será imprescindible volver sobre el argumento- el panorama que se intenta abrazar de esta manera es muy difícil de circunscribir, y éste no es el ámbito adecuado para evaluar críticamente su extensión. La única operación racionalmente posible consiste en el intento de rastrear los hilos más significativos que anudan tal tradición a la tela de araña de la utopía arquitectónica. A tal efecto, como se confirmará a continuación, es útil no seguir rastros definidos disciplinariamente, sino permitir que la atención se desplace sistemáticamente en cada caso sobre temas diversos, donde sistematologías parciales permitan aferrar la complejidad de un malestar más profundo.

Desde esta perspectiva puede resultar útil recordar cómo en la obra de Hermann Hesse, cuyas vicisitudes se cruzan por lo demás con las de ambientes intelectuales y de formaciones culturales que contribuyen de manera decisiva al debate en torno a das Moderne, aparecen de manera emblemática los sujetos de la experiencia nostálgica que también la cultura arquitectónica vive de un modo muy particular(16). Casa y viaje -como se ve, dos extensiones esenciales de la experiencia metropolitana- aparecen representados en Hesse como acontecimientos recíprocos e inconjugables, como finalidades opuestas. La patria es, en efecto, una memoria indeleble; ninguna representación puede borrar su recuerdo; pero, por otro lado, ningún camino se concluye al alcanzar físicamente un asilo. El comienzo del viaje disuelve el vínculo con la casa, con la patria, pero no promete nada ni menos aún garantiza la certidumbre de un refugio futuro. En todo caso, el viaje es esencialmente abandono del refugio. Por eso, en una breve y bella novela, Calw, la "pequeña y antigua población sueva en el corazón de la Selva Negra", se le presenta a Hesse como "de extraordinaria belleza". "No es necesario que la describa -agrega-, lo he ya hecho en casi todos los libros que he escrito; por lo demás, no hubiera tenido nunca la necesidad de escribirlos si me hubiera quedado en la bella Calw. Pero Calw no me habría sido destinada"(17).

Ninguna patria está destinada a lo moderno, por ende, ningún asilo espera al habitante de la metrópolis y ninguna casa puede ser finalmente poseída por el nómada que en ella conduce su propia existencia. Pero esta memoria de patria, sobre la que insiste Hesse, coincide sólo parcialmente con el sentimiento de desarraigo que es cifra del habitar en la dimensión histórica de la Grossstadt. En efecto, para Hesse el viaje no carece radicalmente de meta. Todo viajero posee en realidad una "guía" que lo encausa: "no es un destino ni un sueño -se lee en Die Zuflucht-, es una meta. Y esta meta es como siempre un asilo. Pero no una gruta, no una nave. El asilo lo busco y lo deseo en mí, un espacio o un punto donde sólo el Yo existe, donde el mundo no llega, donde mora sólo mi Yo"(18). La "casa" se presenta aquí como exclusión del mundo, como renuncia definitiva. Entre el mundo y la morada corre la distancia irreversible del viaje: lo interior y lo exterior, para parafrasear a Bahr, están irremediablemente separados por el acto que, al emprender el viaje, produce la nostalgia del refugio.

En la utopía arquitectónica moderna, "casa" y "patria" toman sus rasgos del mismo tipo de memoria persistente que conduce siempre a la "bella Calw". Pero la analogía se agota en el primer estadio de la añoranza. En efecto, como objetivos de la práctica arquitectónica tales términos deben asumir necesariamente un significado alternativo al iluminado por el esclarecimiento de la meta del viaje hesseiano. Para la arquitectura, habitar es la realización de un proyecto de re-integración en el mundo y en absoluto una separación definitiva del mismo. La unidad de lo moderno es, no obstante todo, la expresión de una lucha desesperada por el dominio sobre el devenir y en cuanto tal no puede aceptar jamás la ley que regula la "vida" de la unidad del flujo eterno, descripta por Hesse en Die Stadt(19).

La cultura arquitectónica tiende continuamente a prefigurar el habitar como definición de un espacio donde las tensiones que rechazan recíprocamente, como si fueran polaridades opuestas, "interior" y "exterior", cultura y civilización, se compongan y aplaquen, realizando una armonía capaz de satisfacer la desesperada plegaria hesseiana: "Déjame oh mundo, déjame ser"(20). Tal programa no excluye en absoluto que, al recuperar este valor originario del concepto de casa, la utopía arquitectónica dé nueva dimensión también al significado de patria, según la construcción que precisamente Hesse conjuga de manera insistente. No sólo habitar es sustancialmente "encontrar una patria", sino que la casa, en cuanto forma del habitar, es también traslación del concepto histórico, político de patria.

En la casa vive la tradición de la patria, la especificidad del vínculo con el suelo, con la historia de la nación, con el espíritu del pueblo. En este sentido la casa es maníamente arte (21), y en cuanto tal termina también por ser expresión de la germanidad para los arquitectos alemanes modernos: resistencia opuesta a la "marcha triunfal de la civilización", "nueva explosión de la antiquísima lucha de los alemanes contra el espíritu de occidente"(22).

A la luz de estas consideraciones no puede sorprender el carácter históricamente relevante de la obra de Ferdinand Tönnies respecto de muchas de las formulaciones teóricas a las que llega la arquitectura contemporánea. La contraposición entre dos tipos fundamentales de formaciones y formas de relaciones sociales que Tönnies define en sus investigaciones sistematizadas en el famoso volumen de 1887, contraponiendo la Gemeinschaft, como expresión de una "vida orgánica", a la Gesellschaft, que se configura como "vida mecánica", abstracta, "ideal"(23), no sólo establece una oposición susceptible de ser inscripta en la dicotomía cultura-civilización, de la que obtiene fuerza de manera preponderante el debate en torno a lo moderno, sino que también individualiza un terreno teórico muy fecundo para la solidificación de la ideología arquitectónica contemporánea.

Como fundamento de la concepción tönnesiana de la Gemeinschaft cual ambiente de una pérdida pero posible armonía de la Kultur, está el nexo de continuidad que corre entre el morar originario y la "comunidad". La casa, que "representa la co-habitación bajo un mismo techo que protege, la

posesión común y el goce de las cosas buenas, simplemente la nutrición con las mismas provisiones, el sentarse juntos en torno a la misma mesa⁽²⁴⁾, al ponerse respecto a ella en una relación lineal, funda el equilibrio virtuoso de la Gemeinschaft. Las "normas" de tal habitar dan forma a las "costumbres"⁽²⁵⁾ y a las relaciones sociales de la comunidad⁽²⁶⁾, que se reflejan en su organización corporativo-artesanal, determinando su estructura legal, en sus formas específicas de producción, en su crecimiento orgánico y, por ende, artístico⁽²⁷⁾. La norma aparece aquí más como fundamento unificante que como formalización de la división, regla armoniosa que contribuye a custodiar los rasgos del refugio, que está bien lejos de ser, hessenianamente, "lejania azulada". Aquí el habitar se presenta como plenitud realizada, como un latido regular que rocía un cuerpo que reproduce sus facciones y movimientos. En cuanto tal, la Gemeinschaft no puede ser sino radicalmente alternativa a la Gesellschaft, y no sólo porque son expresiones de voluntades opuestas, una esencial, la segunda arbitraria, sino sobre todo porque "en la gran ciudad, en la capital y especialmente en la unidad mundial, la institución de la familia se viene abajo"⁽²⁹⁾, y "las personas individuales y las familias se enfrentan y el lugar que tienen en común es tan sólo una morada accidental y electiva"⁽³⁰⁾.

Como se ha recordado recientemente, vale la pena subrayar también aquí cómo se considera a Tönnies cual "antecesor inmediato" de Spengler⁽³¹⁾. La hipótesis no debe ser desatendida y ella nos ofrece la oportunidad de ampliar la perspectiva de nuestra investigación y de percibir simultáneamente un elemento de continuidad en la tradición teórica que nos ocupa, lo cual tiene un valor en algunos aspectos decisivo para la comprensión de la dialéctica, no destinada jamás a desaparecer, que se instaura entre das Moderne y vanguardia.

Más claramente aun que de las páginas de Gemeinschaft und Gesellschaft, es, en efecto, de la obra de Spengler que emerge con evidente claridad como los mecanismos que regulan diotómicamente cultura y civilización son de la misma naturaleza histórica que aquéllos que oponen el habitar originario a la "cosmópolis, este coloso de piedra /que/ se encuentra al concluir el ciclo de toda gran civilización"⁽³²⁾.

En este aspecto, las consideraciones spenglerianas no se alejan de la propuesta de Tönnies. También Spengler capta un nexo directo entre la forma del habitar, de la casa, y el carácter de la ciudad y los modos de la civilización: la morada campesina es símbolo de raigambre; modelo de una relación directa con el suelo; expresión de un vínculo originario de sangre - es patria, mientras que "la civilización con sus ciudades gigantescas tiende a despreciar estas raíces de la espiritualidad y se desapega de ellas. El hombre civilizado, nómada intelectual, se vuelve todo microcosmos, carente de patria, espiritualmente libre"⁽³³⁾. Acá aparecen nuevamente los temas centrales de la experiencia metropolitana que ya hemos encontrado en Hesse, en la oposición de casa y viandante, a la vez que se aclara el significado de patria como condición existencial inconciliable con la que se realiza en la ciudad, lugar en cambio "del espíritu", del entendimiento, del desarraigo⁽³⁴⁾.

Pero la analogía entre las consideraciones de Spengler y el análisis tönniesiano se detienen en este punto y resultan ser prevalentemente metodológicas y lingüísticas. Mientras que en Tönnies la oposición histórica entre "comunidad" y "sociedad" se resuelve en la individuación de un des-valor y por ende en un juicio de valor⁽³⁵⁾, dado que un desarrollo orgánico, pleno y equilibrado de la vida asociativa puede realizarse sólo en la prosecución lineal del nexo familiar en la forma de la asociación comunitaria, para Spengler la experiencia histórica se cumple exclusivamente en la ruptura de tal linealidad: "la historia mundial" es, en efecto, "historia de ciudades"⁽³⁶⁾. "La gran epopeya, que habla y canta sangre -afirma Spengler- pertenece a castillos y residencias nobles, pero el drama, en el cual la vida en vigilia se estudia a sí misma, es un arte de ciudad y la gran novela, nacida del modo en que el espíritu emancipado considera todo lo que es humano, presupone la metrópolis"⁽³⁷⁾.

En el espacio histórico de la ciudad cambia en consecuencia el significado del habitar, ya no más acontecimiento circunscrito y forma de una condición de plenitud, sino casas en las cuales "Vesta y Jano, los Penates y los Lares" no tienen más "su lugar, sino que son simples habitaciones creadas no por la sangre sino por un fin práctico, no por el sentimiento sino por una iniciativa económica"⁽³⁸⁾. Este habitar carece de destino: está dominado por la causalidad. Su dimensión es puramente extensiva⁽³⁹⁾. Como se ha observado, en el antagonismo inconciliable entre la "ciudad de Orfeo" y la "ciudad de Prometeo", la circularidad del tiempo, el retorno de la memoria son sustituidos por medidas lineales, a un punto tal, que la estética de la metrópolis es "estética del puro espacio horizontal"⁽⁴⁰⁾. Precisamente en ello se hace patente el carácter esencial de la civilización que "no es más que tensión"⁽⁴¹⁾.

Pero el discurso de Spengler participa sólo parcialmente de la nostalgia tönniesiana, mecánica y limitada, y no comparte sus resultados. En La decadencia de Occidente hay una página de notable importancia que concluye el tema de la ciudad y que puede resultar ilustrativo también para comprender inclinaciones típicas de las teorías estéticas de las vanguardias artísticas contemporáneas. En el paso que analiza la esterilidad del "habitante" de la civilización se habla del "último hombre de la metrópolis /que/ no quiere más vivir: como tipo, como masa, como individuo; en este ser colectivo se apoya el miedo a la muerte"⁽⁴²⁾. Ésta es una clave fundamental para captar el sentido actual de las teorías sobre la "muerte del arte" - este acto extremo del autoreflejo narcisista del arte contemporáneo en la propia linealidad, y por lo tanto de adhesión, mediante los mecanismos de la vanguardia, a la fenomenología de la experiencia metropolitana.

Con tal propósito debe notarse cómo Spengler introduce una diferencia importante al definir la remoción de la muerte como un típico fenómeno ciudadano; tal remoción en efecto se realiza en la masa, en lo "típico", no en el individuo y en la subjetividad, los que por el contrario conservan su propia libertad gracias a la metrópolis. Esta libertad individual encuentra históricamente expresión final en la vanguardia, por medio del acto que decreta el derecho de vida y de muerte que el sujeto artístico ejerce sobre su propio lenguaje. Este paso de Spengler revela además una convergencia objetiva con la utopía de la arquitectura moderna, que busca rescatar mediante una re-fundación del habitar contemporáneo precisamente el mismo aspecto liberador de la subjetividad que se cumple en la ciudad histórica. Respecto de la cual, advierte además Spengler, no hay regresión posible, pues el "tiempo no es en vano un término que designa el hecho de la irreversibilidad. No se vuelve atrás, sólo resta ir adelante"⁽⁴³⁾.

Pero no solamente la condición metropolitana es un hecho irreversible. Significativamente Spengler conecta tal condición con una observación igualmente comprometida, al afirmar que a la realización del destino ciudadano está también asociado el hecho de que "la técnica y la economía han alcanzado su cumplimiento como problemas"⁽⁴⁴⁾. Tal observación nos introduce en otra de las grandes cuestiones que encontramos dentro del debate arquitectónico moderno, pues precisamente el problema de la dominabilidad de la técnica, de su cumplimiento equilibrado en la tectónica del proyecto, es constitutivo de la utopía en la cual tal debate se resuelve.

La técnica, en efecto no representa un problema para las formas de la civilización en las cuales se realiza; ella se pone como una presencia contradictoria sólo en la dimensión de la cultura. Por consiguiente, en el habitar metropolitano, la técnica aparece plenamente realizada como "matemática" reguladora de los modos de vida en un estado de desarraigo. Pero allí donde el habitar no es considerado en su dimensión puramente lineal, "económica", cuando se intenta devolver a la casa una significación plena, expresiva de una lejana memoria de patria y refugio, y realización práctica de la reconstrucción de la armonía que interrumpe

la uniformidad de un morar puramente errante y mecánico, entonces la categoría de causalidad, que constituye el "rígido mandato"(45) del pensamiento técnico, pasa a ser el problema central de la cultura. En este contexto, el debate arquitectónico moderno en Alemania ofrece algunas contribuciones interesantes(46).

Pero es imposible intentar ahora detallar la trama de las investigaciones alemanas en el campo histórico, sociológico, político, económico y estético en torno a las cuestiones relativas al desarrollo urbano y a la ciudad. De todos modos, es evidente que la verdadera y propia tradición que se sedimenta en la convergencia -sobre temáticas similares o contiguas- de la atención de algunos entre los principales exponentes de la cultura alemana, desde von Thünen a Alfred Weber, desde Tönnies a Spengler, desde Sombart a Max Weber, a Simmel, desde Friedrich Nietzsche a Theodor Heuss y a Freuss(47), ejerce una influencia duradera y decisiva sobre los desarrollos internos de la cultura arquitectónica, tal como lo demuestran las vicisitudes del *Werbund* en particular luego de 1907. Pero lo que la cultura arquitectónica termina por privilegiar en esa tradición no coincide con el núcleo problemático profundo que en ella se sedimenta. En tal núcleo involucrado en torno al problema de la ciudad se detallan, entre otras cosas, algunos pasajes fundamentales aptos para esclarecer tanto los rasgos de la utopía re-fundadora propia de lo moderno, como también el origen de inclinaciones ideológicas que modelan las prácticas arquitectónicas del mismo. En Sombart y sobre todo en Weber se encuentran, con relación a la cuestión del papel histórico de la ciudad, pesos analíticos e hipótesis historiográficas que -anticipando- hemos ya visto en Spengler, pero proyectadas hacia perspectivas y finalidades sustancialmente opuestas.

También para Sombart es central la constatación que el desarrollo urbano implica una ruptura definitiva con el pasado orgánico-sintético de la comunidad. Lo que Spengler capta en el proceso de secularización del habitar, para Sombart se manifiesta en la continua objetivización que la necesidad del lujo lleva consigo al imponerse y realizarse en la ciudad post-medieval(48). La ciudad moderna, de hecho, es el ambiente donde el lujo pierde su carácter público para pasar a ser consumo privado, con lo cual cambia su propio significado de manifestación periódica ligada de alguna manera a la reproducción de una actitud ritual y a la permanencia de normas fundadas sobre la continuidad de la organización artesanal del trabajo respecto de la estructura familiar(49). Las finalidades tanto de la comunidad campesina tal como se manifiestan en la constitución de las *Hufe*, como también de la asociación artesanal, se presentan similares en su vocación orgánica; ateniéndonos a lo que afirma Sombart, ellas están orientadas a la idea de nutrición(51). La privatización del lujo compromete definitivamente tal equilibrio. Además, el evento en el cual se objetiviza una necesidad superflua de refinamiento(52) no es sino la expresión "de una determinada actividad del individuo que se ha vuelto profesión y que se extiende hasta donde la fuerza de la mano individual puede dominar el crear"(53), en el interior de un "obrar tradicional" dominado por la idea de la nutrición, al servicio de una organización global"(54). El proceso de objetivización hace que el lujo sea continuo, lo somete al cambio y al dictamen heterónomo de la moda(55). El despliegue del dominio de la moda, la imposición de un sistema de reglas de carácter puramente externo respecto de la coherencia interna y tradicional del proceso de elaboración artesanal, contradice lo que es norma del obrar orgánico. El producto artesanal conserva un carácter ritual en cuanto imagen directa del nexo orgánico entre la mano y la norma íntima que dispone su movimiento(56), mientras que en el objeto de lujo que se reproduce linealmente para la continuidad del consumo, la norma es completamente externa y toma sus propios rasgos de los del "refinamiento" en cuanto cualidad "superflua" respecto "de la satisfacción de la necesidad primaria a la cual se dirige el bien"(57). Tal refinamiento se exterioriza en el "material empleado o en la forma"(58), cuyas especificidades sustituyen la manifestación directa de la regla artesanal.

Si la motivación del refinamiento reside esencialmente en el consumo privado, el lujo "encuentra su sede en la casa. Su centro se encuentra alrededor del hogar doméstico, la mujer hace de él una prerrogativa personal"(59). La casa urbana y el habitar metropolitano por lo tanto no conservan más ningún vínculo con el lugar originario donde la aspiración natural a la nutrición asegura la continuidad entre familia y comunidad de trabajo, entre casa y corporación medieval y artesana. La habitación burguesa, en la época dominada por la moda, es el centro motor desde el cual se reproduce "la difusión del lujo": un proceso imparabile de objetivización que lleva a cumplimiento la definitiva "secularización de la conducta de vida"(60). Tal escisión es irrevocable. Si para Tönnies -como vimos- un motivo fundamental de nostalgia para el espíritu comunitario es la desaparición del sistema familiar del aprendizaje que construye la norma a partir de una transmisión directa, emparentada con el saber artesanal y base orgánica en consecuencia de la comunidad, que la "ciudad" a su vez custodia en cuanto extensión física de la familia sobre un lugar, para Sombart una consecuencia irreversible del capitalismo maduro es el hecho que "el 'estudio' ha desplazado al 'aprendizaje'"(61), también acá dentro de un proceso general de objetivización de "todo el saber técnico". Tal como el habitar metropolitano genera la necesidad de lo superfluo, la reproducción del "refinamiento" y la casa como lugar de la desacralización de la conducta de vida, así también la decadencia de la función de la enseñanza debe ser encuadrada en el proceso general que lleva a que "a una naturaleza sin Dios corresponda una técnica sin hombre"(62).

En el ensayo *Die Stadt* (1920), Weber parte de conceptos similares a los de Sombart, sobre todo cuando individualiza en la ciudad de los consumidores y en la ciudad de los productores los dos tipos característicos de la configuración urbana(63). Y no es menos drástico que Sombart para captar en el interior de los procesos de formación de los asentamientos urbanos una ruptura epocal que vuelve completamente regresiva toda nostalgia ulterior por el vínculo de sangre, cuyo agotamiento origina la añoranza por el nexo comunitario ancestral. Para Weber la ciudad representa, ya desde su primer surgimiento, una escisión del vínculo originario, telúrico, con la naturaleza-ambiente, porque ella nace como asentamiento común de individuos extraños al lugar(64). El significado de tal extrañación originaria aparece en todo su alcance histórico cuando se derrumba el fundamento mismo de la antigua polis, la última forma posible de mediación para la continuidad de los tipos de asentamiento, es decir, "una organización oficial en grupos de parentesco y en comunidades de carácter meramente personal ordenadas por encima de aquéllas, y fundadas a menudo (al menos) ficticiamente sobre una descendencia común"(65); cesa así, en consecuencia, el carácter exclusivo de la ciudad, determinada tanto hacia lo exterior como hacia lo interior por un presupuesto religioso y por el carácter sacro del nexo de los grupos de parentesco(66).

Tal pasaje tiene lugar cuando, con el Cristianismo, se priva al grupo de parentesco "de todo significado ritual", dado que -como afirma Weber- "la comunidad cristiana era, efectivamente, en su íntima esencia, un grupo confesional de creyentes individuales y no ya una unión ritual de grupos de parentesco"(67). Recurriendo a una bella imagen de Martin Buber, densa de significado también para lo que estamos discutiendo, se puede deducir que la consecuencia de ello es la desfiguración del más "profundo hebraísmo de Jesús", es decir, la conciencia de que "el mundo es la casa devastada que debe ser preparada para el espíritu", porque "la verdadera colectividad debe realizarse ya no en la vida perfecta de los hombres con los hombres, en la ciudad esclarecida, sino en la iglesia; ella está por principio dividida, en cuanto colectividad del espíritu, del consorcio del mundo, tal como la colectividad de la gracia lo está de aquélla de la naturaleza"(68).

Tal ruptura de la unidad primigenia que -como veremos- Hans Urs von Balthasar retoma al individualizar el

origen del proceso de descomposición de los lenguajes humanos en un paso del Gloria que resulta decisivo también para comprender la diseminación de las investigaciones formales sobre lo moderno, opone definitivamente, en la humanidad, habitar y ciudad.

Pero no opone la casa, definida como espacio de la separación, a la ciudad. Más aún: si Sombart nos permite inferir cómo el habitar moderno es un componente fundamental del volverse lineal del mundo metropolitano, y si Weber, insistiendo sobre la condición original de extrañación de los sujetos que constituyen el conjunto urbano respecto del lugar donde éste surge, ha puesto de hecho en evidencia la consumación histórica del valor del vínculo telúrico entre individuos y ambientes, es sin embargo en una página de un autor en verdad excéntrico para la línea habitual de investigación que estamos recorriendo, Emanuel Levinas, donde encontramos una serie de hipótesis que nos acercan notablemente a la conclusión del discurso que hemos planteado.

Cuando en Totalité et infini, al ocuparse del problema de la "morada", Levinas afirma que "la casa elegida es todo lo contrario de una raíz. Ella indica una carencia de compromiso, la condición errante que la ha hecho posible" (69), asume una posición congruente con las observaciones weberianas y opuesta a las conclusiones tanto tomiesianas como spenglerianas. En efecto, al entender el morar como acto extraño al de radicar, Levinas confirma indirectamente la negación del valor orgánico de la comunidad-ambiente como expresión del vínculo telúrico, mientras que pone en evidencia cómo el carácter esencial de la casa está constituido por la condición errante que hace posible el habitar. En Spengler nos hemos encontrado con un procedimiento diametralmente opuesto, dado que él considera que aquello que objetiviza el habitar es precisamente el carácter errante de la existencia metropolitana, de la cual es hija la esperanza de la nostalgia. Frente a esta contradicción que Spengler y el último Sombart comparten con componentes no secundarios de la utopía de lo moderno, las consideraciones de Levinas, al igual que la investigación weberiana, llegan a una definición completamente negativa que abre el camino a una concepto desencantado de morada.

En efecto, Levinas establece una férrea conexión entre la posibilidad misma del acto primero del "extender la mano" hacia el mundo y una condición de extrañación radical de la casa respecto del lugar, de extraterritorialidad del habitar, sin el cual el murmurio incesante del elemento no pug de ofrecerse a la mano que aferra, porque la mano como mano no puede nacer en el cuerpo inmerso en el elemento sin el recogimiento de la morada" (70). La posesión es el destino del extenderse de la mano que parte del lugar de separación entre interioridad y exterioridad, que es precisamente lo que la casa representa (71). "Pero la mano que pone lo elemental en relación con la finalidad de las necesidades, constituye las cosas sólo separando lo asido de goce inmediato, depositándolo en la morada, dándole la condición de un haber. El trabajo es precisamente la energía de la conquistista. Sería imposible para un ser sin morada" (72). Aquí casa y trabajo, habitar y conquistar, aparecen conjugados por una necesidad elemental bien diversa de los valores de plenitud que les ha asignado la virtuosa organicidad añorada en las varias teorías comunitarias. La morada es aquí fundamento de la conquista, pues "partiendo de la morada, la posesión, efectivizada por la casi milagrosa comprensión de la cosa en la noche, en el apeiron de la materia prima, descubre un mundo" (73). Descubrir y poseer, las funciones que la casa hace posible y acoge, constituyen pues actos tendientes a la separación y a la división, así como el tomar morada no da comienzo a un proceso de pacificación con el ambiente, sino que realiza un alejamiento, indica precisamente una condición errante, delinea una fundamental desarmonía lingüística.

No es casualidad que tales consideraciones de Levinas terminen por encontrarse en este punto con los "análisis heideggerianos" que "nos han habituado a pensar que el 'en vista de' que caracteriza al Dasein, que la cura en situación condiona al final de cuentas cada producto humano.

En Sein und Zeit la casa no aparece separada del sistema de los útiles. Pero el "en vista de sí" de la cura puede efectivizarse sin desacomodarse con la situación, sin un recogimiento y sin extraterritorialidad - sin una casa propia? El instinto permanece inserto en su situación. La mano que titubea atraviesa un vacío desalentadamente" (74).

Una vez individualizada la condición apátrida del habitar, estamos entonces en grado de comprender mejor también el concepto mismo de casa en oposición a los de lugar y de espacio. En cuanto separación respecto del ambiente y diferencia, el habitar no puede ser sinónimo de radicación - por ende, lugar-, pero tampoco refugio -por lo tanto, espacio que cubre. Habitar es en cambio lo que produce la diferencia, donde el asir hace presente lo diverso, "depositando" lo que es cogido pero alejando el goce del mismo. Esta es una hipótesis que puede ser aclarada con un paso de Sein u. Zeit, donde se lee: "un ente puede tocar cosas simplemente-presentes-en-el-mundo sólo si, desde el principio, tiene el modo de ser del ser-en, es decir, sólo si ya en ser-ahí se le revela algo así como un mundo en base al cual el ente puede despertarse al tacto y volverse así accesible en su ser-simplemente-presente. Dos entes que estén simplemente-presentes en el mundo y además sean en sí mismos sin-mundo, no se pueden 'tocar' y ninguno de los dos puede 'ser' 'cabe' el otro" (75). El ser-en "no significa por otra parte la presencia espacial de una cosa dentro de la otra, porque 'en' /.../ deriva de innan-habitar, habitare, residir en; an significa: estoy habituado, me he familiarizado con, estoy acostumbrado a...: tiene el significado de colo, en el sentido de habito y diligo /.../ 'Yo soy' significa simplemente: habito, residido en...el mundo, como algo que me es familiar de tal o cual modo" (76).

En el ensayo Construir habitar pensar (1951), Heidegger desarrolla una serie de consideraciones ulteriores que, en la economía de las tesis hasta ahora esbozadas, resultan resolutivas. Una vez más el nexo entre lugar y habitar es central en el desarrollo de este ensayo. El texto heideggeriano lleva a cabo la inversión más radical -que Levinas confirma en el estudio recordado- de buena parte de la tradición sociológico-historiográfica que se formó en Alemania en torno a las cuestiones del desarrollo urbano y de la cual hemos intentado recorrer algunos pasos obligatorios.

Heidegger se vale de una imagen particularmente sugestiva al definir el nexo entre cosa y lugar: un puente, recuerda, es ciertamente "algo particular". "Pero sólo aquello que es ello mismo un lugar (Ort) puede conceder sitio. El lugar no existe antes que el puente. Con anterioridad a la existencia del puente hay sin duda numerosos espacios (Stellen) a lo largo del río, que pueden ser ocupados por algo. En un determinado momento, uno de estos espacios pasa a ser un lugar, y ello gracias al puente. De modo que el puente no se ubica en un lugar pre-existente, sino que el lugar se origina sólo a partir del puente" (77). Sólo aquello que da origen al lugar "concede espacios", los que en su esencia son "lo despejado, lo puesto dentro de sus límites /.../. En consecuencia, los espacios reciben su esencia no del espacio, sino de los lugares". Heidegger termina esta página fundamental recordando que "las cosas que, en cuanto lugar, conceden sitio, las llamaremos ahora -anticipando- edificios/Bauten" (78).

Tampoco en este caso el habitar, en la forma de la casa, es pues la expresión armoniosa de la relación con el lugar pre-existente, mientras que en cambio toda concepción organicista que acoge la nostalgia por una "pre-historia" virtuosa del habitar se basa esencialmente en el lamento por el vínculo de sangre entre la tierra y el refugio. El refugio es continuidad con el lugar dado; la casa es completación del paisaje natural; el extenderse a partir de ella de la mano del hombre en el acto de aferrar los "útiles" es la prosecución de un vínculo fraternal con la naturaleza, es "parentesco" que se cementa en la comunidad de la búsqueda de la nutrición - todo esto se encuentra en Spengler y en Tomies, parcialmente también en Sombart. Mas las consideraciones heideggerianas invierten una vez más tal planteo lineal: sin el habitar no hay lugar; la cons-

trucción es lo que evoca el lugar, lo que transforma el espacio, el cual se propone como lugar sólo en cuanto límite, en cuanto horismós. La casa surge como lo que hace nacer el Ort a partir de los Stellen. Sólo el habitar lleva a cumplimiento tal proceso que da significado.

Pero ¿cuál es el sentido de las "cosas" que, en cuanto Bauten, "conceden" sitio y hacen aparecer el Ort? En Dichterisch wohnt der Mensch, del mismo año que el ensayo recién recordado, Heidegger establece una analogía fundamental entre el habitar y el poetizar. "Medir-disponer, afirma, es la poeticidad del habitar. Poetizar es medir"(79). Pero prosiguiendo en la lectura del ensayo se descubre que tal analogía es imperfecta, pues si bien es verdad que "el poetizar es la capacidad fundamental /Grundvermögen/ del habitar humano", igualmente tal poetizar "no puede entenderse /.../ como un cultivar-construir en el sentido de edificar y arreglar edificios. Es el poetizar que ante todo hace acceder el habitar del hombre en su esencia. El poetizar es el originario hacer-habitar"(80). Esto aclara el sentido de la explicación que Heidegger hace seguir a la ya famosa interrogación sobre el significado de la palabra "construir". "La antigua palabra alto-germánica para bauen, construir -escribe- es buan, y significa habitar"; en consecuencia, "construir significa originariamente habitar"(81). "El rasgo fundamental del habitar es este tener cura /Schonen/" (82), es decir, tener cura de una unidad originaria donde "tierra y cielo, los divinos y los mortales son una sola cosa"(83), porque "al salvar la tierra, acoger el cielo, aguar dar a los divinos, conducir a los mortales acontece el habitar como el cuádruple tener cura de la Cuadratura"(84).

Pero así como el poetizar en cuanto medir es extraño a las formas de la vanguardia, de la misma manera, ¿dónde puede encontrarse entre los viandantes metropolitanos quien sepa construir porque conoce el habitar? ¿Qué casa puede ser en lo moderno expresión del tener cura del Geviert? Para Heidegger "la esencia del habitar consiste en el 'permanecer', en el 'quedarse' no en un lugar cualquiera, sino en un lugar que da paz. Habitar es estar-en-paz. Eso no significa una protección pasiva, sino un hacer aparecer el Cuadrado allí donde habitan los mortales. Es aquí, no en refugios, no en lugares escondidos, sino aquí, en el develamiento mismo, que consiste el estar-en-casa"(85).

No es ésta la ocasión para ulteriores consideraciones sobre la actitud heideggeriana frente a esta "ausencia". En el ensayo citado en nota 85, Massimo Cacciari demuestra suficientemente cómo la descripción de la "diferencia que nos separa del habitar" y la enseñanza que nos demuestra "la infinita impotencia de los abrigos disfrazados de moradas, de las ciudades tatuadas como lugares", se resuelven en Heidegger en un desesperado "permanecer a la escucha", tras haber dejado definitivamente distante de nosotros "la idea del construir-habitar, de manera tal que vuelve absolutamente problemática no sólo la efectividad sino también la misma nostalgia"(86).

Lo que Heidegger pone en discusión -lo hemos mencionado- es la verdad del vínculo natural entre casa y lugar, uno de los pilares del pensamiento arquitectónico moderno. En este sentido, si por una parte re-dimensiona toda una literatura que había centrado su atención en tal vínculo, por otra también él llega a una conclusión que remite, en algunas cuestiones, a un aspecto saliente de los análisis weberianos que ya hemos considerado. También en Weber -lo vimos- la ciudad surge en el momento en que el concepto primitivo de lugar es substituído por el de "lugar de intercambio", de mercado, donde las conveniencias imponen una vida comunitaria desarraigada, en fin, donde se instauran formas de poder ilegítimo(87). La ciudad es pues forma de un habitar ilegítimo, que se renueva en la siempre más profunda extrañación respecto del lugar.

Es sólo en esta acepción que la ciudad se vuelve históricamente productiva. No son las modalidades de los nexos valorativos que generan las configuraciones específicas de los asentamientos urbanos, advierte Weber, sino que es la ciudad quien produce determinadas formas de organización del trabajo que le son peculiares. No son las Gildas que

crean la unidad, sino que es la unidad quien exige la formación de las Gildas(88). Ya desde su aparición, por lo tanto, la ciudad, aun en su forma antigua, lejos de ser expresión de la continuidad que reproduce en la organización asociativo-comunitaria un vínculo orgánico-telúrico (como es evidente en Tönnies y como se puede ver todavía en Sombart y en Spengler, si bien en estos últimos ello se encuadra en una perspectiva histórica muy articulada), es espacio del desarraigo, que genera en cuanto tal relaciones productivas específicas. Pero el alcance de la visión heideggeriana no se limita a esta perspectiva. Las consideraciones desarrolladas en el ensayo sobre Hölderlin -ya indicado-, y que tienen una importancia tan grande para la definición del concepto de habitar, anticipan una cuestión ulterior que concierne directamente a uno de los fundamentos problemáticos de la cultura arquitectónica contemporánea.

Ya hemos visto cómo Spengler afronta el problema de la técnica y de la economía, cuestiones consideradas resueltas y que encuentran la propia expresión en la dimensión puramente lineal del habitar moderno.

Para Heidegger -lo dijimos- lo que nos permite tomar-morada es el poetizar. Pero el poetizar es fundamentalmente un tomar-medida y el hombre habita "en cuanto mide diametralmente al 'sobre la tierra' y el 'bajo el cielo'. Esta 'sobre' y este 'bajo' son inescindibles. Su compenetración es aquella medida diametral que el hombre recorre en todo momento, en cuanto es como terrestre"(89). Tal "recorrido" conduce a la esencia del habitar y explica el sentido de la poiesis como develamiento. La misma unidad que "en el comienzo del destino de Occidente", cuando "tal vez en breves pero sumos momentos de la historia", el arte llevaba simplemente el nombre de teine, "porque era un develamiento pro-ducente /her- und vor-bringendes) y por eso formaba parte de la poiesis", se lo encontraba en el significado originario de bauen, en el que no están aún escindidos "habitar" y "construir". Cuando el construir no pertenece más al habitar, el tomar-morada no se funda más sobre el develamiento de la poiesis, sino que modela su propio carácter sobre el de la técnica, cuyo develamiento "no se despliega en un producir en el sentido de la poiesis. El develamiento que rige en la técnica moderna es una pro-vgación (Herausfordern) que pretende que la naturaleza provea una energía que en cuanto tal pueda ser extraída (herausgefördert) y acumulada"(90). Poesis y técnica generan pues formas diversas de develamiento, una pro-ducente, otra pro-vgante(91). Esta segunda forma está constituida por la in-posición "dominante en la esencia de la técnica moderna", y es la tensión del poner (Stellen) "que impone /stellt/ al hombre de develar lo real como 'fondo' en el modo del utilizar"(92). La esencia de la técnica, concluye en consecuencia Heidegger, "consiste en la in-posición. Esta pertenece al destino del develamiento. Estas afirmaciones no tienen el mismo significado que los discursos a menudo repetidos según los cuales la técnica es el hado /Schicksal/ de nuestra época, donde hado significa la inevitabilidad de un proceso inmodificable"(93). El peligro entonces no es la técnica. No hay nada demoníaco en la técnica; más bien tenemos el misterio de su esencia. La esencia de la técnica, en cuanto es un destino del develamiento, es el peligro"(94) - el peligro, precisamente, exorcizado por Spengler, cuando individualiza en la "esterilidad de lo moderno el cumplimiento de la técnica como problema.

Estas conclusiones heideggerianas no sólo son decisivas para comprender cuáles son los fundamentos del sentido profundo de nostalgia que, en el debate sobre lo moderno, prevalece en toda discusión concerniente a la significación de la técnica, sino también, y sobre todo, esclarecen definitivamente el discurso que hemos seguido hasta ahora en torno al problema del habitar. Al igual que la técnica, también el habitar pone al hombre frente al destino del develamiento, muestra la medida que hace evidente la distancia que separa respecto del tiempo en que el lenguaje expresaba la unidad de la teine en la poiesis, cuando la tierra podía unirse a los elementos en el Geviert. Ahora el peligro que hay que enfrentar, "el destino del develamiento", pone al hombre frente a la evidencia de su indigencia - esta evidencia es el peligro; éste es el destino, no el hado, para tomar una vez más una distinción heideggeriana. No lo está

más permitido al hombre habitar poéticamente: la casa se ha separado del *Geviert*, la técnica de la *poiesis*: "El *wohnend Leben*, el vivir habitando del hombre, *in die Ferne geht*, va hacia la lontananza. No reclama, sino destaca - no es reclamable, es concebible sólo como forma que mide la diferencia" (95).

El aparecer de esta diferencia es pues el desafío que se debe afrontar, el peligro contra el cual la utopía de lo moderno se organiza como extrema resistencia en la tentativa desesperada de colmar aquella distancia, rescatar aquella indigencia, revitalizar aquella armonía perdida. Al buscar una forma extrema para el habitar, un modo decente de definir el espacio de la casa, la experiencia arquitectónica intenta recomponer una trama última, sutil, que ciña al viandante metropolitano, mientras que, en realidad, "cada vez más/ desaparecen las cosas, aquéllas dignas de ser vividas, porque/ lo que las elimina para sustituirlas es un obrar a la ciega/ Un hacer bajo costras que saltan dócilmente apenas/ el labirinto interior las expelle y se pone otros límites" (96).

4. No hay entonces armonía en el habitar pues ninguna "Condición" puede resolver, en lo moderno, ese error cuyo producto es la casa. Para el proyecto contemporáneo queda desvanecida para siempre la perspectiva de aferrar, a través de las propias formas, la presencia plena de un lugar donde, como por ejemplo en la tradición oriental, se manifiesta el punto en el cual lo divino atraviesa la morada del hombre. Si habitar no es nada más que manifestación irresuelta de las laceraciones del vivir y, por consiguiente, experiencia consagrada al lamento, corresponde precisamente a lo moderno conocer tal condición en su conformación más extensa en la profundidad del malestar metropolitano.

Heinrich Tessenow, un poeta doliente de la pobreza contemporánea y que ha sido uno de los intérpretes más originales y contradictorios de tal condición, puede aún malentender la lección nietzschiana en uno de sus ensayos más bellos y afirmar: "Friedrich Nietzsche ha dicho de modo estúpido 'debía existir el caos para que pudiera nacer una estrella'; si esto es verdad podemos esperar del todo de nuestra vida y de nuestro trabajo el nacimiento de la estrella más grande y más bella: el caos necesario encontró la manera de prosperar entre nosotros como no lo había hecho jamás" (98). Pero es una historia vieja, como vimos, y aun los protagonistas más originales del drama de las *Moderne* terminan por prestar oídos sólo a las palabras del mono e ignoran las enseñanzas de Zarathustra (99).

No puede entonces maravillarse que precisamente la obra de Tessenow, cuyos proyectos internalizan la angustia suscitada por la evidencia de la precariedad devastadora que vuelve vano todo programa de síntesis dentro de la práctica artística contemporánea y cuyas arquitecturas se presentan como actos extremos de resistencia opuestos al transcurso del sentido de las formas, expresándose en un lenguaje compuesto de signos antiguos y de frases esenciales - no puede sorprender, entonces, que esta experiencia lúcida y afanosa pueda ser asumida como símbolo de la tenacidad de la cual también lo moderno es capaz frente a las adaptaciones de la vanguardia, la más radical expresión pues de la utopía de la renuncia, en la que se resuelve su componente minoritario.

En tal renuncia encuentra forma el único nexo significativo con el destino del develamiento metropolitano. Sólo en tal perspectiva la arquitectura contemporánea se demuestra dotada de consistencia histórica en el acto de medir la limitación de los propios instrumentos y del propio lenguaje en función del estado de necesidad y de la causalidad que configuran por sí mismos el ambiente inhospitalario de la *Grossstadt*.

Necesidad y apremio son otros aspectos esenciales del "vivir-en-ciudad". Lo que diferencia las diversas corrientes de la arquitectura está representado por los modos en los cuales teorías y formas se relacionan con tales dimensiones. Mientras que la vanguardia elabora una estrategia de remoción fundada sobre la sublimación de las mismas, algunas manifestaciones de las *Moderne* les oponen en cambio la utopía del sacrificio y la regresión del culto a la tradición. Pero también en este segundo caso la praxis arquitectónica se ve obligada a superar una contradicción prácticamente irresoluble, que les confunde sus estrategias y cambia finalmente el signo de sus prácticas.

Aun una actitud tan rigurosamente contenida como la de Tessenow, que él expresa por ejemplo al afrontar una cuestión que surge de la totalidad del debate en torno a la especificidad de las formas del proyecto moderno, al afirmar que el *adorno* "es como una anapola en un campo de trigo, una sonrisa secundaria en el extenso campo de la utilidad, una sonrisa que no vamos a buscar pero que no podemos evitar y que por eso debe ser silenciosa, lo más 'secundaria' y tímida posible" (100), termina por resolverse en el lamento por la armonía transcurrida y en un programa tendiente a exorcizar la pérdida de la misma en la búsqueda de una simplicidad plena, que, poniéndose fuera de la linealidad del tiempo, sea capaz de resistir incontaminada las insidias de la creciente precariedad. De manera más o menos evidente se anuncian aquí algunos rasgos característicos de las experiencias más esquivas de la arquitectura contemporánea: discreción, un hablar sumiso, una atención viva por las tradiciones, una necesidad de raíces, constituyen los rasgos formales comunes en los que se traduce su utopía.

Más ella, aun en la complejidad de las motivaciones y en la incerteza de los resultados, vive plenamente sólo en cuanto participa de la dimensión de la experiencia metropolitana. Como confirmación de ello puede ser emblemático recordar un apunte autobiográfico de Tessenow, el fino proyectista de tantas casas unifamiliares y de tantas habitaciones suburbanas. "En el otoño de 1902 -recuerda- volví a mi tierra /.../, y creí haber dejado atrás mis años de noviciado y de peregrinaje; si bien no me era posible prever el futuro en lo concerniente al trabajo, pensaba que en poco tiempo podría ubicarme en algún lado de manera estable y duradera; pero reconocía también, de manera siempre más clara, que la profesión del arquitecto está ligada a la gran ciudad y exige una predisposición y un carácter específicamente ligados a la gran ciudad" (101).

En semejante ambiente, al cual difícilmente puede sustraerse el arquitecto contemporáneo, aparece como irrefutable que "algo insustituible se ha perdido y destruido para siempre y en algún lugar es imaginado algo increíblemente nuevo. Lo perdido y destruido en la mayor parte del mundo civilizado son antes que nada los dos fundamentos de todo orden de vida, de toda cultura y moralidad: la religión y las costumbres. Nuestra existencia en general carece de normas, de convenciones no escritas consagradas por la tradición, sobre lo que es conveniente y oportuno en la convivencia humana" (102).

La consecuente reflexión de la arquitectura sobre la "decadencia" es sólo parcial - pero tal "decadencia" es la clave para comprender una obra como la de Tessenow. No es una casualidad que, comentando en 1913 los trabajos del arquitecto medemburgués y captando, aunque con algunos equívocos, la principal "virtud negativa" en la ausencia de prolijidad, Karl Scheffler se haya visto obligado a anteponer a sus propias consideraciones una página de tono muy similar al que se advierte en algunas desconsoladas anotaciones hesseianas de *Mein Glaube* (103). Tal degeneración se manifiesta, como confirma Tessenow, en la superabundancia "de caracteres individuales y de objetivos particulares", mientras que "hoy tenemos necesidad sobre todo de establecer cuáles son las cosas que determinan las grandes convergencias, o bien, de reconocer los elementos esenciales de la vida o los necesarios según un sistema elemental de elecciones; esto será posible sólo si se renuncia a todo lo

que en él hay de secundario, a lo que precisamente lo vuelve superfluo" (104). La civilización sustituye los antiguos valores con la multiplicidad de lo superfluo, una gama cada vez más amplia de "sustitutos". Pero todo ello no es más que una manifestación exterior de lo moderno; a tal exterioridad la arquitectura debe negarle las propias formas.

Significativo en tal sentido, como lo hemos recordado, es que un objeto de estudios profundos y de atención continua por parte de la cultura alemana finisecular haya sido el problema de la moda, una cuestión que ocupa un espacio relevante también dentro del debate más específicamente arquitectónico. "Cual pálido sustituto de las costumbres perdidas -afirma Hesse- el hombre actual tiene en general la moda" (105); guiar discretamente la evolución de las costumbres, educar el gusto, combatir los excesos del consumo, estigmatizar la grosería del "parvenu", una expresión que aparece a menudo con acentos de mayor o menor marcado desprecio de Weber a Sombart, a Rathenau a Muthesius: tales son por otra parte los objetivos de la cultura arquitectónica tendiente a configurar un habitat digno cual elección extrema opuesta a la indiferencia que busca homologar todo en el sistema metropolitano.

Este es el sentido implícito del habitar que Tessenow intenta restaurar cuando afirma: "hoy el rasgo característico de cualquier trabajo artesanal, por ejemplo amueblar una habitación común, es su disponibilidad a la variedad formal, lo cual muestra toda su pobreza; hoy la gente siente aún irresistible la fascinación de esta variedad tomándola por un signo de libertad expresiva y originalidad, con lo cual no logra tener lo que realmente desea, sino algo extraño que le es impuesto; es así que la casa en que habitamos y, más en general, todo tipo de trabajo artesanal, nos resultan extraños e indiferentes, vacuos y sin valor, lo que es aún más grave pues para tales obras derrochamos gran cantidad de energía" (106).

Si para Hesse como para Tessenow la moda, en cuanto "sustituto de costumbres perdidas", variedad puramente aparente y expresión del enrarecimiento de normas esenciales y del transcurrir de antiguas reglas, termina por representar una amplia metáfora de aquello a lo cual lo moderno debe renunciar, bien diversa sin embargo es la actitud de otros exponentes de la cultura arquitectónica, cuyas múltiples interpretaciones de los fenómenos metropolitanos terminan por reforzar inclinaciones ideológicas destinadas a pre- valecer en los desarrollos del debate y de las investigaciones arquitectónicas en los primeros decenios de este siglo. Prueba de ello es, por ejemplo, el ensayo *Die Schönheit der grossen Stadt*, el escrito más importante de August Endell, de 1908. Retornan en estas páginas temas ya usuales, pero todo el análisis endelliano tiende a invertir las extremas implicancias de tales temas, cuyo surgimiento hemos estado siguiendo.

A las desconsoladas observaciones de Hesse se contraponen en efecto el optimismo de Endell: "la moda es un símbolo de la vida -anota- y este eterno recomenzar es el signo policromo que hace que la moda sea tan fascinante" (107). Endell describe la Grosstadt con esta misma clave, llegando a conclusiones completamente opuestas a las que hemos delineado anteriormente. Para Endell la metrópolis es belleza nueva, ocasión inagotable de experiencias estéticas inéditas, sucesión de eventos que no tienen en absoluto el carácter de "sustitutos". Sobre todo, la gran ciudad es para él un conjunto de lugares redescubiertos: calles, puentes, estaciones, movimientos incesantes generan una mutación continua, apareciendo como aspectos siempre cambiantes de un nuevo paisaje, lugares palpitantes similares a acontecimientos naturales o directamente a seres vivientes (108). Lo artificial de la ciudad se conjuga con los fenómenos atmosféricos, la niebla, el aire, la lluvia, el cielo, generando asociaciones y sensaciones estéticas inesperadas e inexploradas, mientras que el hombre mismo deviene "un elemento de la naturaleza" (109). La gran ciudad es por consiguiente un espectáculo unitario, a tal punto que el significado mismo de sus emergencias arquitectónicas cambia, ya que "lo que cuenta no es la forma individual -sostiene En-

dell- sino su contexto, el espacio que la circunda, el vacío que se extiende simétricamente entre los muros y que éstos limitan" (110). Su belleza está ante todo constituida por esta cohesión que se extiende sobre la diversidad, por la multiplicidad de espacios que animan un panorama infinito haciendo a los habitantes partícipes del palpitante de un evento unitario (111). Lejos de mostrarse como ambiente atravesado por innumerables situaciones errantes, la metrópolis aparece por lo tanto, en cuanto expresión de una cultura que ha sabido emanciparse y superar los límites de la naturaleza dada, como *Luger* por excelencia donde la búsqueda de patria está destinada a concluirse. Dado que la patria, en cuanto *Erleben* (112), no coincide con una "meta", sino que es un devenir "milagroso", no puede más que identificarse finalmente con "nuestras ciudades inagotables como la vida misma". Ellas son la patria, pues nos hablan todos los días con cien voces distintas e inolvidables (113).

Al entonar su propio himno a la Grosstadt, Endell termina significativamente por confluir en la misma línea teórica individualizada, casi veinte años antes, por el "mag-nífico" ya recordado de Bähr. La metrópolis representa de hecho a sus ojos un ambiente de vida que permite un definitivo desarrollo de las potencialidades humanas, a la par que ofrece a los sentidos la ocasión para alcanzar la plenitud, dado que, en conclusión de la más consecuente de las experiencias artísticas ligadas a la atmósfera de la gran ciudad, el impresionismo, también el mundo de lo visible resulta liberado de los límites de las apariencias objetivas (114). Y por otra parte, la experiencia humana satisface placeres nuevos, inéditos, como el de captar la "vida secreta" de los maravillosos instrumentos del trabajo contemporáneo, de los productos estupefacientes de la técnica, a la vez que permite conducir, a través de una "cultura plenamente hedonística" (115), el movimiento perenne del mundo exterior a la intimidad de la experiencia subjetiva, abriendo la perspectiva de una composición armoniosa entre trabajo y placer. El objetivo pues de la experiencia proyectante, en función de tales condiciones, es el de presentar a cada uno las maravillas de tal concierto, ya que "no hay obra más digna que la de explicar la vida del trabajo individual, su belleza". Tener conciencia de ella, como cluye Endell, daría "unidad a nuestra cultura, cohesión a nuestro trabajo, impulso y entusiasmo por la obra común" (116).

Construcción artificial que conjugándose con la naturaleza enriquece las posibilidades de la experiencia estética, la Grosstadt se propone como patria colectiva, expresión de un vínculo fraterno entre los hombres y las cosas, y también como ambiente capaz de garantizar la integración de las experiencias subjetivas en una naturalidad sin límites. En la gran ciudad, en consecuencia, el *Erlebnis* se da como conocimiento de la multiplicidad en su plenitud, mientras que en la recíproca conjunción de placer y trabajo se ofrece al hombre un espacio elegido para su habitar.

Otro importante exponente de la cultura arquitectónica alemana, como Karl Scheffler, aparentemente no se somete -en su ensayo sobre la Grosstadt (117)- al lírico optimismo de Endell. Pero las consideraciones de Scheffler, no menos que las desarrolladas en *Die Schönheit der grossen Stadt*, resumen y sobre todo preanuncian posiciones que resultarán características en la ideología de la arquitectura contemporánea. No es el caso considerar ahora la colocación particular de Scheffler en el debate arquitectónico alemán, pero resulta inevitable subrayar cómo las páginas de *Architektur der Grosstadt* son en buena medida coherentes con las posiciones de las que él se hace portavoz en el ambiente del Werkbund en la afanosa primera posguerra. Con relación a lo dicho, es también útil notar cómo el análisis del fenómeno urbano desarrollado por Scheffler remite en aspectos no secundarios al planteo formulado por Tönnies.

También a Scheffler la gran ciudad aparece como un destino signado por las categorías del apremio y la necesidad. Tal destino se perfila históricamente luego que la ciudad dejara de ser un organismo cerrado y consistente gracias a la organización y a la economía familiares, donde "cada hombre podía reconocer el todo y por eso tomaba parte

prácticamente en la prosperidad de un todo, del cual dependía su propia prosperidad"(118). La metrópolis surge de las ruinas de tal circularidad y, en cuanto tal, lejos de presentar la perspectiva de una nueva patria, representa un desafío mortal para la cultura. Si Endell concibe la Grossstadt como cumplimiento, Scheffler acoge su presencia como fenómeno de transición. En su configuración moderna, en efecto, ella presenta a sus ojos caracteres inaceptables para la cultura, pues carece de "espíritu comunitario", es un "suelo casual de residencia", un inmenso agregado de suburbios que "son meras imágenes de la necesidad"(119) y cuyo desarrollo responde exclusivamente a los intereses de la especulación, pues "el propietario de tierras ha pasado a ser el verdadero organizador de la metrópolis moderna"(120).

Sobre la base de tales premisas y ante la afinidad evidente de las mismas con los análisis conducidos en torno a los problemas del crecimiento urbano, que la cultura arquitectónica irá desarrollando y a través de los cuales acreditará el mito de la propia vocación progresista, Scheffler llega a delinear una suerte de modelo para el desarrollo del ambiente metropolitano. Con una buena dosis de ingenuidad pregona una especie de ciudad del futuro regulada por una equilibrada obra de oxigenización, y cuya estructura correspondería a una liga de "muchas economías urbanas pequeñas", transformándose en "una suerte de ciudad-estado"(121).

A la visión de la cosmópolis spengleriana, Scheffler contraponen entonces un ideal que recoge plenamente los valores de la tradición comunitaria y revela asonancias no marginales con los hábitos de pensamiento propios, por ejemplo, de las teorías de importantes exponentes de la tradición *völkisch*, como Paul de Lagarde y Wilhelm H. Riehl. Tal actitud intelectual lleva naturalmente a exaltar la ideología que se expresa en la concepción de la ciudad jardín, de la cual Scheffler acentúa las vocaciones nostálgicas, insistiendo sobre el valor del ambiente unifamiliar, de la relación con el suelo, de la preservación del origen telúrico, de los sentimientos y de los vínculos domésticos(122).

Las anotaciones sobre la naturaleza transitoria del fenómeno metropolitano y las indicaciones conclusivas sobre la estructura futura de las grandes concentraciones urbanas demuestran cómo Scheffler considera cual tarea central de la cultura arquitectónica la de comprometerse a definir formas y modalidades de una terapia radical, cuyo objetivo es superar la fase aguda de la enfermedad representada por la gran ciudad en los desarrollos de la civilización contemporánea. Tal diagnóstico, por más que esté acompañado por programas terapéuticos diversos y a veces recíprocamente contrastantes, es compartido sustancialmente por muchos exponentes de das Moderne. Personajes como Behrens, Muthesius, Schumacher, Theodor Fischer, el mismo Tessenow, si bien con argumentos y acentos no siempre similares, confirman en los mismos años cómo la cultura arquitectónica entiende su propia misión respecto de la gran ciudad, sobre todo en términos curativos(123).

Si miramos bien la cuestión, se hace evidente que Scheffler y Endell expresan puntos de vista sólo aparentemente contrastantes. Sus diversas actitudes en realidad se complementan con el propósito de delinear la gama de posiciones desarrolladas por la cultura arquitectónica en respuesta a las cuestiones planteadas a la teoría y a la práctica proyectiva por el surgimiento de los problemas conexos a la expansión de las grandes aglomeraciones urbanas. Tales posiciones presentan un denominador común: considerar que el problema de la Grossstadt exige la revitalización de formas de equilibrio entre sus componentes y de compensación por los procesos de disociación que provoca. Los programas que de ello derivan se plantean en el interior de una tendencia cultural sustancialmente organicista-sintética, ya sea que terminen por asumir los rasgos del proyecto de reforma esbozado por Scheffler, ya sea que se lea la metrópolis como "nueva naturalidad" y ambiente elegido para el cumplimiento de la experiencia, como sugiere Endell. En ambos casos, ora prevalezca la ideología comunitaria o teorías inspiradas en la concepción del "pequeño estado", ora se anuncie una inclinación natural que encontrará solución en el

cosmopolitismo metropolitano de las vanguardias radicales, la cultura arquitectónica estudia la gran ciudad como patria aún posible o como asilo último, real.

Un autor muy conocido en los ambientes de la cultura arquitectónica, Georg Simmel, demuele tal tipo de interpretación. Hay una evidente concordancia de propósitos y circularidad de temas, pero no una coincidencia de resultados entre los estudios de Sombart que hemos recordado y el análisis que Simmel desarrolla primero en *Philosophie des Geldes* y sucesivamente en su conocidísimo *Die Grossstädte und das Geistesleben*. También Simmel capta, por ejemplo, una "conexión íntima" entre "la economía del dinero que domina la metrópolis" y el "predominio" en tal ambiente "de una actitud intelectualista"(125). Pero las consecuencias que derivan de la constatación de tal conexión no tienen nada que ver con el proceso de multiplicación y renovación de las experiencias descrito por Endell. "La intensificación de los estímulos nerviosos" produce de hecho, según Simmel, una actitud que es cifra de la existencia metropolitana y de la que es expresión paradigmática el "tipo blasé", cuya "esencia /.../ consiste en la insensibilidad ante cualquier distinción, /a un punto tal/ que el significado y el diverso valor de las cosas, y en consecuencia las cosas mismas, son percibidos como inesenciales /.../. Este estado de ánimo -continúa Simmel- es el reflejo subjetivo de una completa interiorización de la economía de mercado /.../. Todos los objetos flotan con idéntico peso específico en el movimiento constante de la economía de mercado"(126). Esta misma indiferencia caracteriza la moda, símbolo en cambio para Endell del pulso vital de las transformaciones metropolitanas. Para Simmel no sólo la moda posee apenas ocasionalmente "fundamentos prácticos", dado que "en cuanto moda actúa exclusivamente cuando la independencia frente a toda otra motivación se vuelve positivamente sensible"(127), sino sobre todo las manifestaciones de la moda, como no pueden ser jamás expresiones de una norma(128), desarrollan entonces una función de sustitutos muy similar a la que irá denunciando *Wespe* y que las formulaciones más consecuentes de la utopía de lo moderno harán suyas.

En el ambiente metropolitano, caracterizado por tales fenómenos y a la vez multiplicador de los mismos, se cumple para Simmel un proceso irreversible de *disociación*, a partir del cual lo negativo en cuanto "función de la vida de la metrópolis" se pone como condición para la construcción del *Erlebnis* (129). Y es a partir de esta contradicción y de esta "necesidad de consuelo", como ha sido observado, que el análisis simmeliano se revela finalmente no del todo inconciliable con la literatura endelliana más ingenua. Ciertamente: en la nostalgia de patria se entrecruzan las consideraciones opuestas de Scheffler y de Endell y es posible conducir a Simmel a tal convergencia.

Pero por otra parte, como afirma Simmel, "aquello que en el estilo metropolitano de vida aparece directamente como disociación, en realidad no es más que una de las formas fundamentales de la socialización"(130). Es por lo tanto en la gran ciudad donde "la lucha con la naturaleza por el sustento /se transforma/ en una lucha entre los hombres por la ganancia"(131), donde se dan las condiciones y se forma un ambiente apto para favorecer la realización genuina de una nueva cultura, avasalladora de toda vida individual(132). También para Endell, sin embargo, la metrópolis es espacio de la *Kultur* liberado de la naturaleza, espectáculo que se muestra más allá de la apariencia objetiva, una nueva patria en la que, no obstante, no podrá habitar ni vivir jamás quien se obstine "en soñar bajo el nombre de patria casitas de campo con una ventana iluminada a la hora del crepúsculo"(133).

La presencia de la lección de Simmel dentro de los desarrollos dialécticos de la tradición que hemos recorrido se presenta con rasgos de profunda ambigüedad. Si es posible encontrar en sus escritos sugerencias decisivas para llevar adelante ulteriormente la crítica de lo moderno arquitectónico; si en su *Diario nostálgico* hay páginas que parecen apoyar las consideraciones más lúcidas de Tessenow y llegan incluso a encontrarse con Benjamin en el análisis de la pobreza esencial de lo moderno(134); si un ensayo co-

mo Der Henkel esboza hipótesis fundamentales para comprender mejor la naturaleza de los procedimientos estéticos con temporáneos(135); sin embargo, otros estudios no menos importantes, el Rembrandt particularmente, las investigaciones sobre Goethe y el ensayo sobre el estilo germánico están atravesados por las mismas tensiones culturales y políticas y respiran la misma atmósfera que caracteriza la ideología de la utopía de lo moderno(136). Lo demuestra el hecho que, precisamente al analizar el significado de un "gavento" que se ha vuelto símbolo y metáfora de los fantasmas de toda una edad cultural, al considerar también él la forma del puente, de la estructura que "une lo separado", Simmel da una interpretación opuesta a aquélla concluyente que, como vimos, dará Heidegger. En torno a tal tema, las observaciones de Simmel se desarrollan no para anticipar a Heidegger, sino que están destinadas a encontrarse con Tessenow.

Para Tessenow "dividir y unir /.../ forman en verdad un capítulo inabordable y /.../ si nos fuera posible realizar la unidad en todo sentido en nuestros trabajos, no habría necesidad de tomar en consideración ni el dividir ni el unir /.../. Sin embargo, todo lo que producimos con relación a la vida cotidiana difícilmente puede llegar a semejante resultado; estamos pues obligados a tomar en consideración el dividir y el unir, o si no, a resignarnos a la grosería"(137).

La arquitectura de la renuncia se ve obligada a hablar este mismo lenguaje, pues ella ya sabe, con Tessenow, que "si se observa con atención, no existen partes ni existe un todo; en efecto, cada parte es un todo completo, tal como cada entero representa siempre una parte; es por eso que podemos usar estos dos términos sólo en su sentido más común"(138).

La utopía arquitectónica se planta en defensa de tal valor residual. En ella se dilapidada toda esperanza remanente del proyecto contemporáneo. Pero se trata todavía de una esperanza de síntesis, la finalidad cuya custodia extrema es -para Simmel- el "gran arte", y que está representada por el símbolo del puente. En semejante figura emblemática dialogan "división" y "conexión", tal como acontece por lo demás, "por vía negativa", en los modos de la socialización metropolitana. Pero éste es también el carácter de las "funciones" de la casa, cuyas aperturas llevan a la luz cómo los límites que caracterizan el habitar son sólo aparentemente definitivos, pues están atravesados por lumbreras y hendiduras que anuncian continuamente la posible superación de los mismos.

La dialéctica negativa de la metrópolis encuentra entonces expresión metafórica en la ambigüedad de la figura del puente y modela la promesa que la casa custodia: una promesa de libertad cuya realización le corresponde al arte. Para esta trama de razones, de la cual proviene una luz nueva que ilumina las finalidades últimas de las manifestaciones más consecuentes de la cultura arquitectónica contemporánea, es necesario prestar la máxima atención a las páginas de Brücke und Tür, y en particular, a este paso donde Simmel nos ofrece una conclusión provisoria para el reconocimiento efectuado hasta ahora, cuando afirma: "dado que el hombre es el ser que une, que debe siempre separar y sin separar no puede vivir - debemos primero concebir espiritualmente en su separación el mero ser independiente de las dos orillas, para poder después unirlos a través de un puente. De la misma manera, el hombre es el ser-límite que no tiene límite. La determinación de su estar-en-casa a través de la puerta significa quéél, en la ininterrumpida unidad del ser natural, ha separado un fragmento. Pero tal como la delimitación informal deviene una forma, así también la limitación de esta última encuentra su sentido y su valor sólo en aquello que el movimiento de la puerta hace posible: la posibilidad de lanzarse en todo momento fuera de este límite, hacia la libertad"(139).

(1) W. BENJAMIN, Erfahrung und Armut, en Gesammelte Schriften, Frankfurt/M. 1977, II, 1 ps. 213-19, trad.ital. Esperienza e povertà, en "Metaphorein" n.3 (1978) y en F. RELLA Critica e storia, Venezia 1980, p. 206.

(2) Para este uso del término "lugar", cfr. Martin HEIDEGGER Die Kunst und der Raum, St. Gallen 1969, trad.ital. L'arte e lo spazio, Genova 1979

(3) Ello vale particularmente en este caso, dado que la referencia precisa es a las páginas de W. SCHMART, Der moderne Kapitalismus, Berlin 1916 (2.edic.), trad.ital. Il capitalismo moderno, Torino 1978 (2.edic.), dedicadas al "nuevo espíritu de la técnica" y sobre las que directa o indirectamente volveremos en las próximas páginas.

(4) Cfr. por ejemplo el juicio de W. Benjamin, trad.ital. cit., sobre la producción del Bauhaus.

(5) Cfr. F. MARTINI, Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart 1958, trad.ital. Storia della letteratura tedesca, Milano 1960, p. 508.

(6) H. BAHR, Die Moderne, en "Moderne Dichtung" I, 1, 1890; también en Id., Die Ueberwindung des Naturalismus /La superación del naturalismo/, Stuttgart 1968, ps. 35-39, trad.ital. en el presente volumen. Sobre estos temas cfr. G. BEVILACQUA, Letteratura e società nel secondo Reich, Milano 1977, passim.

(7) H. BAHR, Die Moderne, trad.ital. cit.

(8) Ib.. Por razones que resultarán muy evidentes, estas páginas, además de las referencias inmediatamente sucesivas, serán analizadas nuevamente a la luz de las consideraciones de G. SIMMEL, Der Konflikt der modernen Kultur /El conflicto de la cultura moderna/, München-Leipzig 1918, trad.ital. Il conflitto della cultura moderna e altri saggi, al cuidado de C. Mongardini, Roma 1976.

(9) E. TROELTSCH, Das Wesen des modernen Geistes, en Gesammelte Schriften, IV, Tübingen 1925, trad.ital. (al cuidado de G. Cantillo) L'essenza del mondo moderno, Napoli 1977, p. 167.

(10) G. CANTILLO, Ernst Troeltsch, Napoli 1979, p. 49.

(11) Cfr. ib. ps. 74 y ss.. En general véase también G. CANTILLO, Storia e futuro nella riflessione di Troeltsch sul mondo moderno, en E. Troeltsch, op.cit.; M. SCHELER, Ernst Troeltsch als Soziologe, en Gesammelte Schriften, IV, Bern-München 1963, ps. 377 y ss. (sobre las relaciones entre Scheler - Troeltsch, cfr. A. LAMBERTINA, Max Scheler, Florenz 1977, passim); F. TESSITORE, Troeltsch politico, en Stq ricismo e pensiero politico, Milano-Napoli 1974. Para un rápido recuerdo de Troeltsch, cfr. F. BEINECKE, Erlebtes, 1862-1919, Stuttgart 1964, trad.ital. Esperienze, 1862-1919, Napoli 1971, ps. 274 y ss.

(12) Sobre Bahr, cfr. G. BEVILACQUA, op.cit.; R. PASCAL, From Naturalism to Expressionism. German Literature and Society, 1880-1918, London 1973, trad. ital. Dal naturalismo all'espressionismo. Letteratura e società in Austria e in Germania, 1880-1918, Milano 1977, passim. Además: H. BAHR, Zur Kritik der Moderne, Zürich 1890, y la buena antología al cuidado de H. Kindermann, Essays von Hermann Bahr, Wien 1962. Si bien es algo excéntrico respecto a los intereses específicos de este ensayo, resulta igualmente útil el estudio del mismo H. KINDERMANN, Hermann Bahr. Ein Leben für das europäische Theater, Graz-Löln 1954.

(13) F. NIETZSCHE, Sull'utilità e il danno della storia per la vita. Considerazioni innaturali. II, en Opere (al cuidado de G. Colli y M. Montinari) III, 1, Milano 1972, ps. 288-289. Sobre este texto de Nietzsche, cfr. M. HEIDEGGER, Sein und Zeit, Tübingen 1927, trad. ital. Essere e tempo, Torino 1969, ps. 560-67 y, en general, para todo lo que diremos sobre Nietzsche, Id. Nietzsche, 2 vol., Pfullingen 1961.

(14) F. NIETZSCHE, op.cit., p. 332

(15) "Es verdad que trepas por los rayos de sol del saber hacia el cielo, pero desciende también hacia el caos. Tu modo de caminar, es decir, de trepar con un sabio, es tu finalidad; la tierra y el cielo se retrotraen para tí en la incertidumbre; ya no hay soportes para tu vida, sino sólo telas de araña, laceradas por cada impulso de tu conocimiento", ibid.

(16) Las relaciones de H. Hesse con los ambientes intelectuales en los que se forma, por ejemplo, también la cultura del Werkbund, están muy bien documentados: cfr., entre otros, Th. HEUSS, Hermann Hesse der 'vaterlandslose Geselle' /H. Hesse, el compañero sin patria/, en "Neckar Zeitung", 1.XI.1915, e Id. Hermann Hesse. Zum 60. Geburtstag, en "Die Hilfe", 13 (1937); asimismo son interesantes las atenciones recíprocas de Hesse y Walter Rathenau: cfr. W. RATHENAU, Ein gutes Buch /Un buen libro/, en "Die Zukunft", XII, 39 (1904), y H. HESSE, Von kommenden Dingen /Lo que ha de venir/, en "Neue Zürcher Zeitung", 29, septiembre 1917, también en Id. Politik des Gewissens. Die politischen Schriften, 1914-1932 /Política de la conciencia moral. Los escritos políticos 1914-32/, Frankfurt/M 1977, vol. 1, ps. 208-11. Además, las relaciones con los ambientes que giran en torno a revistas como "Die Hilfe", "März", "Die Neue Rundschau", etc. y los personajes como el mismo Heuss, E. Diederichs, Avenarius, y asociaciones como el Dürerbund, etc., están documentados en varios epistolarios publicados (cfr. H. HESSE Gesammelte Briefe, Frankfurt/M 1973, vol. I). De todos modos, véase en general la antología al cuidado de W. Michels, Über Hermann Hesse, Frankfurt/M 1976. Para lo discutido aquí, téngase presente también el ensayo de E.A.F. LUETZENDORF, Hermann Hesse als religiöser Mensch /H. Hesse como creyente/, Burgdorf 1932.

(17) H. HESSE, Heimat /La tierra natal/ (1918), trad.ital. en H. HESSE, L'azzurra lontananza, al cuidado de L. Coeta, Milano 1980, p. 141. Cfr. también Id., Die Stadt /La ciudad/ traducido en el presente volumen. Serían superfluas las referencias a las obras mayores de Hesse, dado que, con relación a lo que aquí se intenta sugerir, los escritos breves como Bergano (1914), Die Zuflucht /El refugio/ (1917), Rotes Haus /La casa roja/ (1920), traducidos en el libro cuidado por L. Coeta, nos parecen más significativos. Sobre Calw, cfr. W. MICHELS, Hermann Hesse. Leben und Werk im Bild /H. H. Vida y obra en imagen/, Frankfurt/M 1977, y B. Zeller (al cuidado de) Hermann Hesse. Eine Chronik in Bildern, Frankfurt/M 1966, en particular ps. 4-25.

(18) H. HESSE, Die Zuflucht, trad. ital. cit., p. 148.

(19) Cfr. H. HESSE, Die Stadt, trad. ital. cit.

(20) H. HESSE, Die Zuflucht, trad. ital. cit. p. 145.

(21) Véase lo que sostiene Asor Rosa en su libro Thomas Mann o dell'ambiguità borghese, Bari 1971, ya sea a propósito de la concepción totalizante y nostálgica contemporánea a la visión manniana del fenómeno artístico, ya sea en

torno a la complejidad de las temáticas de orden estético, histórico y político que se conjugan en el cuadro de las Considerazioni di un impolitico.

(22) Para individualizar con mayor precisión su compleja trama problemática, es de innegable utilidad seguir el debate en torno a das Moderne a la luz de las consideraciones de T. Mann en Betrachtungen eines Unpolitischen, Berlin 1918, trad. ital., Considerazioni di un impolitico, Bari 1967 (para la cita, cfr. p. 35). Ello se revela particularmente provechoso al analizar los desarrollos de la ideología arquitectónica alemana en los años que preceden inmediatamente a la primera guerra mundial y, sucesivamente, durante el conflicto. Un capítulo de nuestro Teorie del moderno -de próxima publicación en esta misma colección- reúne diversos documentos relativos a tal argumento.

(23) Cfr. en general F. TOENNIES, Gemeinschaft und Gesellschaft, Leipzig 1887, trad. ital., Comunità e società, Milano 1963; Id. Gemeinschaft und Gesellschaft, en Vierkanth, Handwörterbuch der Soziologie /Manual de Sociología/, Stuttgart 1931; F. TOENNIES, Kritik der öffentlichen Meinung /Crítica de la opinión pública/, Berlin 1922. También para lo que discutiremos, véase además: A. BALTZER, Ferdinand Tönnies. Gemeinschaft und Gesellschaft, Berlin 1890; P. SOROKIN, Introduzione y P. LOOMIS, Prefazione a la edición inglesa de la obra principal de Tönnies, traducida con el título Community and Association, London 1955; R. HABERLE, The Sociology of F. Tönnies, en "American Sociological Review" 2 (1937); Id. The Sociological System of F. Tönnies: Community and Association, en H.E. Barnes (al cuidado de), An Introduction to the History of Sociology, Chicago 1948; J. LEIF, La sociologie de Tönnies, Paris 1946; R. TREVES, F. Tönnies e la teoria della comunità e della società, en "Quaderni di Sociologia", XII, enero-marzo 1963; para la referencia particular a la influencia de Tönnies en la cultura americana, cfr. G. MOTTURA, Considerazioni sulla genesi e sulla crisi del concetto di "rural-urban-continuum", ib., XVI, abril-junio 1967. Cfr. en nuestro Teorie del moderno, cit., las partes sobre Paul de Lagarde.

(24) F. TOENNIES, Gemeinschaft und Gesellschaft, trad. ital. cit., p. 57.

(25) Sobre el problema de las costumbres, cfr. F. TOENNIES Die Sittē /La costumbre/, Frankfurt/M 1909.

(26) En un pasaje de Gem. u. Gesell., trad. ital. cit., p. 292 Tönnies afirma: "La vida familiar es en cambio la base general de los modos de vida comunitarios. Se conserva en su desarrollo a través de la vida de los pueblos y de las ciudades. La comunidad y el pueblo pueden ser concebidos como grandes familias y por lo tanto las grandes estirpes y los linajes pueden ser pensados como los organismos elementales de su cuerpo; las corporaciones, las gildas y los oficios son, por su parte, los tejidos y los órganos de la ciudad". Volveremos sobre este argumento; es sin embargo útil anticipar desde ya la constatación acerca de la distancia que media entre este planteo de la investigación y las conclusiones a las que llegan los análisis conducidos por M. Weber sobre los mismos fenómenos históricos. Pero véase también H. TESSENOW, Handwerk und Kleinstadt /Trabajo artesanal y pequeña ciudad/, Berlin 1919, parcialmente traducido a continuación del presente ensayo; este escrito es emblemático de la interacción dialéctica entre las teorías tönnesianas y las posiciones de la cultura arquitectónica.

(27) "La artesanía y el arte son transmitidos por la enseñanza y el ejemplo igual que una fe religiosa, más aun, como un misterio y un dogma, conservándose pues sobre todo en la familia, en cuanto son legados a los hijos y compartidos por los hermanos. A menudo la asociación se enlaza así a un antepasado e inventor del arte como un clan que mantiene la herencia común /.../. La ciudad se convierte en la protectora de la paz comunitaria y de los ordenamientos en los cuales tal paz se expresa como organización del trabajo, en lo interior y en lo exterior", F. TOENNIES Gem. u. Gesell., trad. ital. cit., p. 81.

(28) Sobre los desarrollos de esta posición, además de F. TOENNIES, Die Sitte, cit., cfr. también Id., Kritik der öffentlichen Meinung, cit.

(29) F. TOENNIES, Gem. u. Gesell., trad. ital. cit., p. 293.

(30) Ib. p. 290.

(31) Esto es lo que ha recordado F. Jesi en su Introduzione (p. XXIV) a O. SPENGLER, Der Untergang des Abendlandes, München 1918-1922, trad. ital., Il tramonto dell'Occidente, Milano 1978, con referencia a algunas consideraciones formuladas por A. Bäumler en su Prefacio a una colección de escritos bachofenianos aparecida en 1926. Con relación a lo que se ha discutido en estas páginas, sobre Spengler véase A.M. KOKTANEK, Oswald Spengler in seiner Zeit /O.S. en su época/, München 1968; N. SCHROETER, Der Streit um Spenglers Kritik seiner Kritiker /La disputa en torno a la crítica de Spengler a sus críticos/, München 1977; Id. O. Spengler, en Gestalter unserer Zeit /Figuras de nuestra época/, München 1954; las reseñas de E. Troeltsch a los dos volúmenes de la obra de Spengler en "Historische Zeitschrift", 120, 1919, y 128, 1923; T.W. ADORNO, Spengler nach dem Untergang /Spengler después de la decadencia/ (1938), también en Id., Prismen. Kultur-Kritik und Gesellschaft, Frankfurt /M. 1955, trad. ital., Prismi, Torino 1972, ps. 39 y ss; T. HEUSS, Ein Sinngeister der Zeiten /Un orientador/, en "Christ und Welt", 6 (1955); E. LOEWITH, Weltgeschichte und Heilsgeschichte /Historia universal y evento sacro/, Stuttgart 1953, trad. ital., Significati e fine della storia, Milano 1963; R. MUSIL, Geist und Erfahrung /Espíritu y experiencia/ en Gesammelte Werke, VIII, Reinbek bei Hamburg 1978, trad. ital, en Id. La conoscenza del poeta, Milano 1979, ps. 91 ss; pero cfr. también las numerosas referencias a Spengler en Id., Tagebücher, Reinbek bei Hamburg 1976, trad. ital., Diarios, Torino 1980. Sobre el tema de la relación cultura-civilización, cfr. además K. JOEL, Neue Weltkultur /Una nueva cultura universal/, Leipzig 1915, trad. ital. parcial en Teoría del moderno cit.; H.S. CHAMBERLAIN, Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts /Los fundamentos del s.19/, München 1900, al cual hacen referencia a menudo, directa o indirectamente, algunos de los escritos reunidos en la segunda parte del presente volumen; a tal efecto cfr. también T. MALDONADO, Introduzione en Técnica e cultura, Milano 1919 (cfr. ibidem entre otros motivos la referencia a los estudios de Schröter sobre la "técnica"), y A. PLEES, Oswald Spengler, en Grande Antología filosófica dirigida por M.F. Sciocca, Milano 1975, vol. XXII, en particular ps. 1181-83. Desde la perspectiva de estas páginas, un capítulo importante está representado por la recepción de la obra de Spengler por parte de A. Moeller van den Bruck; véase con tal propósito A. MOELLER van den BRUCK, Der Untergang des Abendlandes, en "Deutsche Rundschau", CLXXXIV, julio 1920; y F. STERN, The Politics of Cultural Despair, Berkeley and Los Angeles 1961, en particular ps. 238-39. Para una investigación que compendia lo relativo a la cuestión "cultura-civilización", cfr. N. ELIAS, Heber den Prozess der Zivilisation, Basel 1939. Una particular atención por Spengler, en el marco de un interés más vasto por la literatura alemana dedicada a la problemática urbana (Weber y Sombart sobre todo), y en el contexto de la oposición histórica de cultura y civilización, se encuentra en las obras de L. MURFORD, y entre ellas, Technics and Civilization, New York 1932, trad. ital., La cultura della città, Milano 1953, The City in the History, New York 1961, trad. ital., La città nella storia, Milano 1967, las reseñas de la edición americana de The Decline of the West, en "New Republic", XLVI, 12.III.1926, y de Man and Technics, ib., LXX, 9.III.1932. Además, también con referencia a un tema específico que retomaremos en el próximo capítulo, véase el ensayo Il problema della decadenza, en J. EVOLA, Ricominciò. Uomini e problemi, Roma 1974. Finalmente, cfr. cómo estas temáticas dejan una huella también en las respuestas dadas a la encuesta publicada por el "Frankfurter Zeitung" en abril de 1909, bajo el título: Die Zukunft unserer Kultur /El futuro de nuestra cultura/, trad.ital. parcial en la conclusión de este volumen; mas la oposición cultura-civilización es tratada aun más ampliamente en los documentos traducidos en nuestro Teoría del moderno, cit.

(32) O. SPENGLER, op.cit. vol.II, p. 793.

(33) Ib. p. 777.

(34) "En la ciudad, separada de los poderes del paisaje, casi aislada del suelo por el pavimento, la vida se debilita cada vez más, mientras la percepción y la inteligencia se vuelven más agudas. El hombre deviene "espíritu", deviene "libre", y sin embargo meramente nómada, más frío y con un horizonte más restringido. El "espíritu" es la forma típicamente urbana del ser despierto e inteligente", ib., p.781.

(35) Puede parecer por lo tanto polémica también en las confrontaciones con las posiciones spenglerianas una nota de 1922 que aparece, a partir de la cuarta edición, en Gem. u. Gesell. de F. Toennies, trad. ital. cit. p. 248, donde se lee: "aun después de las terribles sacudidas sufridas, el sistema mundial social-capitalista continúa ejerciendo, ahora más desprejuiciadamente, sus fuerzas disolventes. Pero si, frente a estas manifestaciones, la exigencia de "comunidad" se ha ido haciendo más fuerte - a menudo con referencia expresa o tácita (como en el socialismo de las guildas inglesas) al presente libro- ello merecerá tanta más fe cuanto menos proclame la confianza mesiánica en un puro "espíritu" - porque el espíritu como entidad particular es real solamente en las creencias de los espíritus. Para vivir debe encarnarse en un principio vital y por consiguiente capaz de desarrollo. Tal es la idea del aprovisionamiento cooperativo autónomo, cuando - y en la medida en que ella es capaz de protegerse de la recaída en un puro y simple negocio". Difícilmente se nos puede escapar, además, cómo esta nota - y vale la pena subrayar que ella aparece en 1922- expresa un conjunto de convicciones que revela indudables consonancias con ideologías que se han formado, durante la inmediata posguerra, en los ambientes de la cultura arquitectónica alemana. Sobre el mecanismo de formación de los conceptos de valor, cfr. la referencia al estudio de E. FORSTHOFF, Die Umbildung des Verfassungsgesetzes /La transformación de la ley constitucional/ (1959) en C. SCHMITT, Theorie des Partisanen /Teoría del guerrillero/, Milano 1981, p.62 y notas.

(36) O. SPENGLER, op.cit., vol.II, p. 785.

(37) Ib., p. 784.

(38) Ib., p. 793.

(39) "La civilización representa el triunfo de la ciudad, que se emancipa de la tierra, pereciendo en esta misma victoria. Privada de raíces, muerta para todo lo que es cósmico, caída irrevocablemente bajo el poder de la piedra y del espíritu, desarrolla un lenguaje de las formas que reproduce todos los rasgos de su ser: son los rasgos no de un devenir sino de un devenir, de algo finito que puede admitir modificaciones, pero ninguna evolución más. Por eso en ella no hay más destino sino sólo causalidad, no hay más una dirección viviente, sino sólo la extensión", ib., p. 805.

(40) R. ASSUNTO, Le due città, en "Rivista di estetica", 4 (1980), p. 14, pero véase en general todo el ensayo, de notable significación también en relación a las citas spenglerianas apenas mencionadas.

(41) O. SPENGLER, op.cit., vol. II, p. 797.

(42) Ib., p. 799.

(43) Ib., p. 796.

(44) Ib., p. 808. Sobre este tema cfr. también O. SPENGLER Der Mensch und die Technik. Beitrage zu einer Philosophie des Lebens, München 1931, trad. ital., L'uomo e la macchina. Contributo ad una filosofia della vita, Milano 1932.

(45) W. SOMBART, op.cit., p. 187.

(46) Cfr. los documentos reunidos en nuestra Teoría del moderno, cit.

(47) El entrelazarse de los intereses y de las investigaciones en torno a las cuestiones urbanas en Alemania, durante el período aquí considerado, implica campos disciplinarios diversos y cuestiones técnicas de extrema importancia. En las próximas páginas, las referencias a Max Weber, Simmel, Naumann, Spengler, Sombart, Theodor Heuss serán explícitas y resultarán nuevamente inevitables cuando sigamos detalladamente los desarrollos de la cultura arquitectónica (cfr. Teoría del moderno, cit.). Sin embargo, vale la pena llamar la atención aquí sobre la importancia de un filón de investigación particular, destinado no obstante a influenciar significativamente los desarrollos del pensamiento urbanístico. Nos referimos evidentemente a la producción teórica concerniente a los mecanismos reguladores, los procesos de concentración urbana y los modelos de la localización industrial. Tales teorías ejercen una cierta influencia sobre las políticas urbanísticas adoptadas por diversas administraciones locales alemanas aún en los años '20. En este contexto, el estudio pionero de J.H. von THÜNNIS, Die isolierte Stadt in Beziehung auf Landwirtschaft und Nationalökonomie /La ciudad aislada con relación a la agricultura y la economía política/, Berlín 1875, vuelto a publicar en Gran Bretaña al cuidado de P. Hall, con una buena introducción, Oxford 1966, constituye un punto de referencia muy importante. Sobre la obra de von Thünen hay una vasta bibliografía, en parte recordada en la introducción de P. Hall, cit.. Las obras de W. ROCHER son también significativas: Studien über Naturgesetze, welche den zweckmässigen Standort der Industriezweige bestimmen /Estudios sobre las leyes naturales que determinan la ubicación conveniente de las ramas de la industria/, Heidelberg 1865, y A. SCHAFFLE Das gesellschaftliche System der menschlichen Wirtschaft /El sistema social de la economía humana/, Tübingen 1873, investigaciones éstas que, como ha documentado entre otros C. PONSARD en su Histoire des théories économiques spatiales, París 1958, ejercen una directa influencia sobre la obra más importante de A. WEBER, Ueber den Standort der Industrien /Sobre el emplazamiento de las industrias/, Tübingen 1909, disponible en traducción inglesa, Chicago 1969, con introducción de C.J. Friederich, a cuyas anotaciones bibliográficas remitimos. Para la importancia de las obras de von Thünen y A. Weber, cfr. además A. LÜSCH, The Economics of Location, New Haven-London 1954, y siempre respecto a von Thünen, J.A. SCHUMPETER, History of Economic Analysis, New York 1954, edic. ital. abreviada al cuidado de C. Napoleoni, Storia dell'analisi economica, Torino 1968, *passim*. Dado los argumentos aquí tratados, deben recordarse luego al mismo A. WEBER, Die Grossstadt und ihre sozialen Probleme /La gran ciudad y sus problemas sociales/, Leipzig 1908, y a H. PREUSS, Die Entwicklung des deutschen Städtewesens, /El desarrollo de la estructura urbanística alemana/, Leipzig 1906. Sobre los aspectos más estrictamente sociológicos de las cuestiones afrontadas por esta cultura, téngase presente finalmente H.F. BAHRDT, Die moderne Grossstadt, Hamburg 1961, trad. ital., Lineamenti di sociologia della città, Padova 1966.

(48) W. SOMBART, Der moderne Kapitalismus, trad. ital. cit. p. 220, y en general para los temas aquí tratados, Id. Studien zur Entwicklungsgeschichte des modernen Kapitalismus, vol. I, Luxus und Kapitalismus /Estudios sobre la historia del desarrollo del capitalismo moderno; Lujo y capitalismo/, München-Leipzig 1913; Id., Wirtschaft und Mode /Economía y moda/, Wiesbaden 1902; Id., Der Begriff der Stadt und das Wesen der Städtebildung /El concepto de ciudad y la esencia de la configuración urbana/, en "Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik", XXV (1907). Sobre Sombart cfr. F. RIZZO Werner Sombart, Napoli 1975; volumen colectivo, L'opera di Sombart nel centenario della nascita, Milano 1964; M.J. FLOTNIK, Werner Sombart and His Type of Economics, New York 1973; F. SUTTON, The Social and Economic Philosophy of W. Sombart, en H. E. Barnes (al cuidado de) op.cit. Para referencias más generales, cfr. F. VOLKELING Der deutsche Kathedersozialismus /El socialismo de cátedra alemán/, Berlin 1959.

(49) W. SOMBART, Der moderne Kapitalismus, trad.ital.cit., p. 224 en particular.

(50) Cfr. Id. todo el capítulo V. En una de las páginas iniciales de Warum gibt es in den Vereinigten Staaten keinen Sozialismus?, Tübingen 1906, trad.ital., Ferché negli Stati Uniti non c'è socialismo? Milano 1975, Sombart acentúa el origen y la formación orgánica de la ciudad histórica europea, contraponiéndole los caracteres de la estructura geométrica y racional de los asentamientos urbanos americanos, en ya "forma cuadrada" "debía vetar desde el primer momento toda idea de un asentamiento 'orgánico' desarrollado de manera natural" (ib. p. 10).

(51) W. SOMBART, Der moderne Kapitalismus, trad.ital. cit., p. 138. Puede resultar útil tener en cuenta las observaciones hechas a esta posición por L. BRENTANO en su crítica a Der moderne Kapitalismus, publicada en Der wirtschaftende Mensch in Geschichte /El hombre económico en la historia/, Leipzig 1923, trad. ital., Le origini del capitalismo, Firenze 1978 (3. edic.), ps. 63 ss.

(52) W. SOMBART, Der mod. Kap., trad. ital. cit., p. 204.

(53) Id., p. 142.

(54) Id., p. 136.

(55) Id., ps. 227 ss.. Cfr. además W. SOMBART, Wirtschaft und Mode, cit.

(56) W. SOMBART, Der mod. Kap., trad. ital. cit., ps. 136 ss. Temas de gran interés con relación a lo que aquí se discute aparecen también, además que en las obras recordadas, en otros escritos de Sombart, en particular en Der Bourgeois, München-Leipzig 1913, trad. ital., Il borghese, Milano 1978, y en el ensayo Kunstgewerbe und Kultur /Arte industrial y cultura/, Berlin 1908, parcialmente traducido en Teoría del moderno, cit., y en los escritos dedicados al problema de la técnica, sobre los cuales tendremos ocasión de retornar. A tal efecto es también necesario notar cómo las presentes notas deben prestar exigua atención al tardío tratamiento sombartiano de los mismos problemas considerados en estas páginas. En particular, esto vale para el volumen Deutscher Sozialismus /Socialismo alemán/, Berlin-Charlottenburg 1934, trad. ital., Il socialismo tedesco Firenze 1941, si bien algunas críticas presentes en esta obra y dirigidas contra el Spengler de Preussentum und Sozialismus /Prusianismo y socialismo/ y de Der Untergang des Abendlandes pueden ser recordadas ahora provechosamente a fin de individualizar unas facetas ulteriores del panorama cultural considerado. Con tal propósito véase en Deutscher Sozialismus, trad. ital. cit., la crítica a la convicción spengleriana de una sustancial coincidencia entre "espíritu prusiano antiguo y modo de pensar socialista", ps. 67-71, y la declaración en ps. 200-201: "En una palabra, los socialistas alemanes aspiran a un estado de cosas que nosotros llamamos 'cultura', que está destinado a sustituir la actual 'civilización' y no dejan quebrantar su fe en que tal estado no puede ser efectivamente alcanzado por ninguna teoría que pregone la 'decadencia del mundo occidental', por sugestiva que parezca".

(57) W. SOMBART, Der mod. Kap., trad. ital. cit., p. 204.

(58) Ibid.

(59) Id., p. 224.

(60) Id. p. 228.

(61) Id. p. 573. Cfr., en general, todo el capítulo XXVII.

(62) Debe recordarse a tal efecto cómo Sombart en Deutscher Sozialismus, trad. ital. cit., antes de concluir sus propias consideraciones sobre la técnica con la afirmación: "La aplicación de la técnica fue equivocada, no la técnica misma, a la cual no es justo hacerle reproches", retoma de este modo la posición recordada: "Al destronamiento de Dios del reino de las ciencias naturales corresponde el destronamiento del hombre del reino de la técnica /.../. Mientras

que la ciencia natural concibe el mundo como maquinismo o quimismo, la técnica en cambio crea artificialmente un mundo que se desarrolla según las fórmulas establecidas por la ciencia para todo el universo" (p. 298). Tal concepción revela una matriz análoga a la que induce a Sombart a desarrollar en los siguientes términos (ib. p. 282-83) el concepto tñnesiano de comunidad: "Todas las verdaderas comunidades a las cuales se dirige la aspiración nostálgica de nuestra época, son comunidades de amor /.../. Para comprender su esencia debemos tener conciencia de que no hay amor fuera de Dios /.../. El destino de los hombres en la época moderna fue el de haber sido arrancados de estas comunidades de amor naturales y de caer en la soledad /.../. Las comunidades son casi refugios o abrigos para el espíritu, en los cuales los viajeros solitarios pueden encontrar protección contra las tempestades y los rigores de la vida", donde es evidente el retorno sintomático de términos y conceptos ampliamente presentes en estas páginas.

(63) W. SOMBART, Liebe, Luxus und Kapitalismus, cit., cap. II, trad. ital., La metropoli, en M. CACCIARI, Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffler e Sirmel, Roma 1973, y M. WEBER, Wirtschaft und Gesellschaft, Tübingen 1922, trad. ital., Economia e società, Milano 1962 (2. edic.), ps. 534-35.

(64) M. WEBER, trad. ital. cit., p. 561.

(65) Ib., p. 558. Podría ser interesante confrontar estos pasos weberianos con algunas notas dedicadas al mismo argumento por F. ROSENZWEIG en su Stern der Erlösung (1921), que hemos consultado en la edición inglesa, Star of Redemption, London 1971, ps. 54-56.

(66) M. WEBER, trad. ital. cit., ps. 558-60.

(67) Ib., p. 563.

(68) M. BUBER, Sette discorsi sull'ebraismo, Assisi-Roma 1976, p. 150. También para lo que diremos a continuación cfr. E. LEVINAS, La pensée de M. Buber et le judaïsme contemporain, en M. BUBER, L'homme et la philosophie, Bruxelles 1968.

(69) E. LEVINAS, Totalité et infini, La Haye 1971, trad. ital., Totalità e infinito, Milano 1980, p. 176.

(70) Ib., p. 166.

(71) Cfr. ib. ps. 155-177.

(72) Ib., p. 162.

(73) Ib., p. 166

(74) Ib., p. 173.

(75) M. HEIDEGGER, Sein und Zeit, trad. ital. cit., p.124.

(76) Ib. p. 123. Para los temas heideggerianos que tratamos en estas páginas, se han tenido presentes en particular los siguientes estudios: G. VATTIMO, Essere, storia e linguaggio in Heidegger, Torino 1963; K. LÖWTH, Heidegger, Denker in dümftiger Zeit /Heidegger, pensador de un tiempo indigente/ Göttingen 1960, trad. ital., Saggi su Heidegger, Torino 1966, los ensayos reunidos por M. Murray (ed.), Heidegger and modern Philosophy, New Haven-London 1978; el número monográfico de "Nueva corriente", 77-78 (1978); M. CACCIARI, Pensiero negativo e razionalizzazione, Venezia 1977, ps. 71-83.

(77) M. HEIDEGGER, Bauen Wohnen Denken /Construir Habitar Pensar, Darmstadt 1952, e Id., Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, trad. ital., Saggi e discorsi, Milano 1976, ps. 102-103.

(78) Ibid.

(79) Trad. ital. cit., p. 131.

(80) Ib., p. 136.

(81) Ib., p. 97.

(82) Ib., p. 99.

(83) Ibid.

(84) Ib., p. 100.

(85) M. CACCIARI, Eupalinos e l'architettura, en "Nueva corriente", cit., p. 427.

(86) En general, cfr. sudra el ensayo ya citado de M. Cacciari.

(87) Con el título Il sapere non legittimo, M. WEBER vuelve a publicar, en la VII sección de la II parte de Wirtschaft und Gesellschaft, trad. ital. cit., el ensayo Die Stadt, aparecido en el anuario 1920-1921 del "Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik".

(88) Cfr. M. WEBER, trad. ital. cit., vol. II, p. 563.

(89) M. HEIDEGGER, Vorträge und Aufsätze, trad.ital. cit., p. 133.

(90) Ib., p. 11. Sobre el problema de la relación técnica-poesía, cfr. además las páginas fundamentales de M. HEIDEGGER, Holzwege, Frankfurt/M. 1950, trad. ital., Sentieri interrotti, Firenze 1968, ps. 246-97, e Id. Unterwegs zur Sprache, Pfullingen 1959, trad. ital., In cammino verso il linguaggio, Milano 1973, ps. 127 ss.. Para estos temas véase también las bellas páginas de F. RILLA, Il silenzio e le parole, Milano 1981, ps. 182 ss.

(91) M. HEIDEGGER, Vorträge und Aufsätze, trad. ital. cit. ps. 10-12.

(92) Ib., p. 13.

(93) Ib., p. 19.

(94) Ib., p. 21.

(95) M. CACCIARI, Eupalinos e l'architettura, cit., p. 430

(96) R.M. RILKE, Duineser Elegien, Frankfurt/M. 1923, trad. ital., Elegie duinesi, Torino 1978, p. 57.

(97) A tal efecto y con relación también a las formulaciones heideggerianas, que ya hemos encontrado, sería de sumo interés poder desarrollar una confrontación entre tales concepciones y las teorías y las prácticas arquitectónicas de la cultura oriental, en particular la hindú. Con ello ciertamente se enriquecería el discurso hipotizado en torno al valor simbólico del concepto de lugar y de Geviert. En tal sentido véase S. KRAMRISCH, The Hindu Temple, Delhi 1976 (1. edic. Calcutta 1946), especialmente vol. I, ps. 1-17, 85-97, y los cap. IV y V; A.P. KUMAR, Architecture of Manasara, London 1927; G. TUCCI, Teoria e pratica del Mandala, Roma 1969. Considérese por ejemplo este paso extraído del estudio de S. Kramrisch, op.cita., vol. I, p. 8: "In the Samaranganasutradhara, a treatise on architecture, the author, King of Dhara, who ruled over Malava in the first part of eleventh century, says: 'He, who begin the work as an architect (staphati) without knowing the science of architecture (vastusastra) and proud with false knowledge, must be put to death by the King as one who ruins the kingdom (rajahimsaka); dead before his time, his ghost will wander on this earth. He, who though well versed in the traditional science is not skilled in the work will faint at the time of action like a timid man on the battlefield. He who is expert only in his workmanship, but unable to understand the meaning of the traditional science, will be a blind man misled by anyone (S.S. XLIV. 6-10)". Even so, he who knows the traditional science and its meaning and masters the craft, is not as yet the perfect architect. For immediate intuition, a readiness (pratvutpanna) of judgement (praina) in contingencies, and the ability to fuse them into the requirements of the whole, are the distinction of a true Staphati. It is then, that the builder himself, once his work is completed, is struck with wonder and exclaims: 'Oh, how was it that I built it!'"

(98) H. TESSENOW, Hausbau und dergleichen, /La construcción y cosas por el estilo/ Berlin 1916, trad. ital. (al cuidado de G. Grassi), Osservazioni elementari sul costruire, Milano 1974, p. 94. Sobre Tessenow, además del ensayo de G. GRASSI, L'architettura come mestiere, ib., cfr. la amplia monografía de G. WANGERIN y G. WEISS, Heinrich Tessenow, Essen 1976; F. SCHUSTER, Ueber H. Tessenow, en H. HASCHÉ (al cuidado de), Die kleine und die grosse Stadt, Nachdenkliches von H. Tessenow /La pequeña y la gran ciudad. La reflexión de H.T./, München 1961; W. HEGEMANN, Arbeiten von H. Tessenow und seinen Schülern /Trabajos de T. y sus discípulos/, en "Wasmuths Monatshefte für Baukunst" 9 (1925); Id., Faul Wolf und Heinrich Tessenow, ibid. 11 (1927); F. SCHMITTHENNER, Dem Gedanken an Heinrich Tessenow /En recuerdo de H.T./, en "Gestalt und Gedanke", 1 (1951); B. REICHLIN, Heinrich Tessenow, en "Casabella", 349 (1970). Para lo que diremos en este párrafo, también es oportuno recordar el marcado interés de Karl Scheffler por la obra de Tessenow. Cfr. al respecto: el capítulo dedicado a Tessenow en K. SCHEFFLER, Die Architektur der Grossstadt, Berlin 1913, trad. ital. en H. TESSENOW, trad. ital. cit.; K. SCHEFFLER, Heinrich Tessenow, en "Kunst und Künstler", 26 (1928); Id., Neue Arbeiten von H. Tessenow /Nuevos trabajos de H.T./, en id. 24 (1925-26); Id., Neues und Altes von H. Tessenow /Cosas recientes y antiguas de H.T./, id. 28 (1930). Para las posiciones que sobre el particular mantiene quien escribe, cfr. M. TAFURI y F. DAL CO, Architettura contemporanea, Milano 1972 (2. edic.), vol. I, cap. VII, y F. DAL CO, Il progetto come pratica del limite, en "Rassegna", 1 (1979). Sobre la posición política de Tessenow, un problema que ha suscitado no pocas discusiones, puede ser útil ver F. DAL CO y S. POLANO, Interview with Albert Speer, en "Oppositions", 12 (1978).

(99) Sobre este problema ha insistido M. CACCIARI en su Metropolis, cit., en especial cfr. p. 30.

(100) H. TESSENOW, Hausbau und dergleichen, trad. ital. cit. p. 127.

(101) Estos apuntes autobiográficos han sido publicados en F. SCHUSTER, op.cit., en H. TESSENOW, Hausbau u. d., trad. ital. cit., p. 7-8. Para una verificación más precisa de las posiciones de Tessenow sobre el particular, cfr. H. HASCHÉ (al cuidado de) op.cit., y sobre todo el importante escrito del mismo Tessenow, Handwerk und Kleinstadt /Trabajo artesanal y pequeña ciudad/, trad. ital. parcial cit., cuyo tono es muy distinto del que caracteriza el recuerdo autobiográfico citado.

(102) H. HESSE, Mein Glaube, Frankfurt/M. 1971, trad. ital. El mio credo, Milano 1980, p. 53.

(103) Karl Scheffler comienza el capítulo dedicado a Tessenow de Die Architektur der Grossstadt, trad. ital. cit., p. 13-14, recordando que, "en la segunda mitad del s. XIX se perdieron los rasgos más específicamente espirituales de nuestra arquitectura. Faltó voluntad creativa y quedó sólo el dato más inmediato: los arquitectos alemanes han perdido la capacidad de captar con seguridad instintiva las relaciones armónicas y de dar a las construcciones un significado que vaya más allá del dato meramente funcional. Se ha perdido en nuestra arquitectónica aquella fuerza vital e incisiva que nos hace juzgar como ejemplares las simples casas burbuescas de nuestras ciudades, y a la que nos hemos acostumbrado a darle el nombre un poco altisonante de 'arquitectura civil'. Las viejas casas de los comerciantes, las habitaciones de nuestros abuelos sólo ocasionalmente eran la obra de arquitectos famosos; en general, las construían sin pretensión alguna albañiles y carpinteros, respaldados por una sólida tradición artesanal. En aquella época los artesanos conservaban las reglas de las relaciones entre los volúmenes, las normas de las justas proporciones, que eran aplicadas con la máxima naturalidad en todo tipo de trabajo, pues reflejaban lo que todos consideraban racional, necesario y bello. En las viejas casas nada resalta de manera particular: paredes lisas revocadas con yeso, techos a dos aguas cubiertos con tejas, ventanas y puertas rectangulares, luego simples cornisas apenas marcadas y, ocasionalmente, algún tímido adorno. Y sin embargo estas

casas tienen alma; su aspecto tranquilo expresa valores duraderos y el sentido mismo de la continuidad; la armonía de sus formas suscita en nosotros un sentimiento que nos hace simplemente decir: 'debe ser así'. En estas observaciones se apoya el juicio de Scheffler sobre la obra de Tessenow, un juicio sólo parcialmente compartible (cfr. id., ps. 17-18): "Se trata de un talento que, luego de mucho tiempo, revela nuevamente el sentido de la ley numérica no escrita, de la matemática constructiva indefinible y no por ello menos concreta y que se llama belleza. Tessenow construye largas hileras de casas para obreros, uniformes, económicas y rigurosas, completamente carentes de propensiones románico-nacionales. En otros, el resultado tendría seguramente un aspecto de pobreza; Tessenow en cambio sabe definir la altura de las paredes, sabe medir y disponer con precisión las aperturas de las puertas y ventanas, sabe desarrollar lógicamente el plano de una casa, sabe trabajar los escalones de piedra y unirlos a los ladrillos, sabe marcar las alturas de un edificio con tanta maestría, que aun la casa más simple recibe una marca muy fuerte y personal, al punto que el edificio más modesto se reviste con un carácter de nobleza tal, que parece un edificio de lujo /.../. Sus casas no tienen solamente la 'virtud negativa' de la carencia de detalles recargados, sino también la virtud bien positiva de manifestarse como el momento inicial de un estilo arquitectónico cuya característica principal es la generalidad".

(104) H. TESSENOW, Hausbau und dergleichen, trad. ital. cit., p. 84.

(105) H. HESSE, Mein Glaube, trad. ital. cit., p. 53.

(106) Vale la pena transcribir aquí en toda su extensión esta página de H. Tessenow, Hausbau u. d., trad. ital. cit., ps. 85-86, dado que la misma continúa de esta manera: "Es increíble qué ilimitadas son nuestras capacidades en el campo artesanal, pero no llegan al punto de hacer revivir las mil y una noches en cada habitación individual. Toda casa normal contiene tanto por dentro como por fuera una cantidad indescriptible de cosas inútiles que todos nosotros, estemos directamente interesados o no, juzgamos a conciencia como verdaderamente inútiles; cuanto más logremos eliminar tales cosas (una operación para nada simple, pues estamos ligados afectivamente a cada una de ellas), tanto más espacio recibirá, por así decir, lo que es verdaderamente importante y necesario. Hoy no logramos reconocer lo que verdaderamente amamos y debemos estar siempre muy atentos y ser muy fieles a nosotros mismos para lograr descubrirlo sin desperdarnos en intereses secundarios; hoy muchas cosas llevan a la dispersión y en consecuencia es muy difícil lograr captar y mantener fijo lo que también es, sólo parcialmente, claro y definido; sin embargo, debemos tender a este objetivo de claridad. Tal vez nunca el destino de un pueblo dependió tanto, como hoy el nuestro, de la capacidad de reconocerse en la propia tradición positiva; es por esto que hoy se hace oír de todas partes la exigencia de saber el porqué y el cómo de nuestros edificios, de nuestros jardines, de nuestras habitaciones, etc., y surge de ello con evidencia que lo que más amamos de todo lo que hacemos es aquella parte que remite a nuestra tradición burguesa". Puede ser interesante comparar estas páginas con el ensayo de A. BEHNE, Kunst, Handwerk, Technik /Arte, artesanía, técnica/, en "Die neue Rundschau", XXXIII, 10 (1922) trad. ital. en nuestro Teoría del moderno cit.

(107) A. ENDELL, Die Schönheit der grossen Stadt /La belleza de la gran ciudad/, Stuttgart 1908, trad. ital. en M. CACCIARI, Metropolis cit. p. 154. Para la obra de Endell, cfr.: K. SCHEFFLER, August Endell, id. 11 (1913); W. HANSEN (al cuidado de), August Endell. Der Architekt des Photoateliers Elvira /A.E. El arquitecto del atelier de fotos Elvira/ 1871-1925, München 1977; catálogo de la Akademie der Kunst, Foelzig, Endell. Moll und die Breslauer Kunstakademie /F., E., M. y la academia de arte de Breslau/ 1911-32, Berlin 1965.

(108) Cfr. A. ENDELL, trad. ital. cit., p. 148-50 en particular.

(109) Afirma Endell (id., p. 153): "en la metrópolis todos los días se pasa junto a centenares, miles de personas, en silencio, recíprocamente extrañas, como si fueran los árboles de un bosque. El hombre es sólo un fenómeno, un microcosmos cuyas relaciones no nos interesan, pero cuya forma nos es asequible tal como nos lo son las formas de los montes y árboles. El hombre es un elemento de la naturaleza!"

(110) Id., p. 157

(111) Cfr. id. p. 163

(112) Cfr. id. ps. 125-127.

(113) Id., p. 131.

(114) Cfr. id. p. 142.

(115) Frente a una Arbeitskultur ya fuerte, Endell observa (id., p. 123) que "falta una cultura hedonística", mientras que en realidad la vida es un conjunto armónico de trabajo y placer. La falta de una "cultura hedonística" hace que "la maravillosa melodía de nuestro trabajo no resuene en nuestras diversiones o cuando plasmamos nuestro ambiente".

(116) Id., p. 134.

(117) El primer capítulo del libro de K. SCHEFFLER, Die Architektur der Grossstadt cit. está traducido en K. CACCIARI Metropolis, cit.. Pero cfr. también K. SCHEFFLER, Deutsche Baumeister /Constructores alemanes/, Leipzig 1939, ps. 262-276. Es útil ver estos escritos de Scheffler con relación a W.H. RIEHL, Die Naturgeschichte des Volkes /La historia natural del pueblo/, vol. I reedición Stuttgart-Tübingen 1954, y T. FRITZSCH, Die Stadt der Zukunft /La ciudad del futuro/, Leipzig 1896. Volveremos sobre la actividad de Scheffler; lo que de él hay traducido en Teorie del moderno cit. puede dar una idea de las posiciones que asume dentro del debate arquitectónico en los primeros dos decenios del '900. Para tal fin es oportuno ver también su Die fetten und die mageren Jahre /Años de vacas gordas y de vacas flacas/, Leipzig-München 1946.

(118) K. SCHEFFLER, Die Architektur der Grossstadt, trad. ital. cit., p. 170.

(119) Id., p. 175.

(120) Id., p. 174.

(121) Cfr. id., ps. 176 ss.

(122) Id.

(123) P. Behrens desarrolla en algunos de sus escritos consideraciones sobre los caracteres de la metrópolis contemporánea y los problemas que los mismos plantean a la proyectación arquitectónica, consideraciones que están a mitad de camino entre las actitudes ejemplificadas por los ensayos de Endell y de Scheffler mencionados. Cfr. P. BEHRENS, Einfluss von Zeit und Raumaussnutzung auf moderne Fortentwicklung /Influencia del tiempo y del empleo del espacio sobre el moderno desarrollo de la forma/, en Der Verkehr, Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, Berlin 1914, ps. 7-10; Id. Der moderne Garten /El jardín moderno/, en "Berliner Tageblatt", 10 de junio de 1911; Id., Berlins dritte Dimension /La tercera dimensión de Berlín/, en "Berliner Morgenpost" del 27 de noviembre de 1912; Id., Zeitloses und Zeitbewegtes /Lo intemporal y lo efímero/, en "Oesterreichische Kunst", noviembre de 1932. H. Muthesius interviene de manera no sistemática sobre tales cuestiones. Pero pueden ser igualmente interesantes algunas de sus consideraciones sobre los problemas de la proyectación urbanística; cfr. en especial H. MUTHESIUS Städtebau /Urbanismo/, en "Kunst und Künstler", VIII (1910), ps. 531 ss., trad. ital. en nuestro Teorie del moderno cit., Id. Ueber Städtebau /Sobre urbanismo/, en "Ueber Land und Meer", 106, 1911, ps. 719 ss.. Al igual que Behrens, P. Schumacher analiza la gran ciudad como organismo que debe ser curado, ambiente donde el arte está destinado a cumplir su misión recomponedora, espacio que poderes diversificados en su armoniosa integración pue-

den ofrecer y rescatar para un habitar pacificado. Cfr. F. SCHUMACHER, Architektonische Aufgaben der Stadt /Tareas arquitectónicas de la ciudad/, en Id. Streifzüge eines Architekten /Andanzas de un arquitecto/, Jena 1906; Id., Der Architekt der Grossstadt /El arquitecto de la gran ciudad/, en Id., Kulturpolitik, ib. 1919; pero también Id., Köln. Entwicklungsfragen einer Grossstadt /Colonia. Cuestiones relativas al desarrollo de una gran ciudad/, München 1923, en especial ps. 15-29. Para las posiciones de Theodor FISCHER cfr. su Die Stadt, en "Schriften des Bayerischen Landesvereins zur Förderung des Wohnungswesens", 23, 1928, ps. 1-17 e Id., Stadtserweiterungsfragen mit besonderer Rücksicht auf Stuttgart /Cuestiones de crecimiento urbano con especial referencia a Stuttgart/, Stuttgart 1903. Sobre Th. Fischer cfr. H. KARLINGER, Theodor Fischer. Ein deutscher Baumeister /Th.F. un constructor alemán/, München 1932, y R. PFISTER, Theodor Fischer. Leben und Wirken eines deutschen Baumeisters /Th. F. Vida y obra de un constructor alemán/, München 1968.

(124) Nos referimos principalmente a G. SIMMEL, Die Grossstädte und das Geistesleben /Las grandes ciudades y la vida espiritual/, en el volumen colectivo Die Grossstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung /La gran ciudad. Conferencias y artículos para la exposición urbana/, Dresden 1903, también en G. SIMMEL, Brücke und Tür /Puente y puerta/, Stuttgart 1957, trad. ital., Metropoli e personalità, en G. Martinotti (al cuidado de), Città e analisi sociologica, Padova 1968. Para estos aspectos del pensamiento de Simmel, cfr. M. CACCIARI, Metropolis, cit., e Id., Introduzione ai saggi estetici di Georg Simmel, in G. SIMMEL, Saggi di estetica, Padova 1970. En general, cfr. G. LUKACS, Georg Simmel, en "Peter Lloyd", 2 de octubre de 1918, ahora en K. GASSEN y M. LANDMANN, Buch des Dankes an Georg Simmel, Berlin 1958, trad. ital., "Ricordo di Simmel", en G. Simmel, Arte e Civiltà (al cuidado de D. Formaggio y L. Perucchi), Milano 1978 (cfr. ibid. el útil ensayo bibliográfico del mismo Perucchi); H.J. LIEBER, Kulturkritik und Lebensphilosophie der Jahrhundertwende /Crítica cultural y filosofía de la vida a fin de siglo/, Darmstadt 1975; C. MONGARDINI, Aspetti della sociologia di G. Simmel, en G. SIMMEL, Il conflitto della cultura moderna, cit..

(125) G. SIMMEL, Die Grossstädte und das Geistesleben, trad. ital. cit., ps. 277-78 (de todos modos, este ensayo debe leerse paralelamente a la investigación, más amplia, de SIMMEL, Philosophie des Geldes /Filosofía del dinero/, Leipzig 1890). También con referencia a lo precedentemente dicho, puede ser útil transcribir ahora la especificación del concepto de Vergeistung/intelectualización/ formulada por Sombart en su Deutscher Sozialismus, trad. ital. cit., p.32: "Por intelectualización (Vergeistung) (que es sinónimo de desanimación o sea de eliminación del alma y por eso de la iniciativa, de la libertad y de la autodeterminación) entiendo aquel proceso, tan generalizado en nuestros días, por el cual nuestra conducta es sometida y confiada a un sistema de edificios espirituales que se forman sin nuestra colaboración personal. En lugar de las decisiones que el individuo toma en cada ocasión, encontramos prescripciones objetivas determinadas una vez para siempre, o precedentes que condicionan la conducta del individuo y lo encadenan. Este no actúa más en conformidad a su idea verdadera y propia, según lo que le parece bueno, sino según lo que las prescripciones le ordenan y exigen. Entra por así decir en el sistema de las mismas y se deja guiar por ellas".

(126) G. SIMMEL, Die Grossstädte und das Geistesleben, trad. ital. cit., p. 279.

(127) G. SIMMEL, Zur Psychologie der Mode /La psicología de la moda/, en "Die Zeit", 12 de octubre de 1895, y con algunas modificaciones en Id., Philosophische Kultur /Cultura filosófica/, en Gesammelte Essays, Leipzig 1911, trad.ital. La moda, en G. SIMMEL, Arte e civiltà, cit., p. 23.

(128) Id. p. 30. Puede ser interesante leer el ensayo de Simmel acá mencionado a la luz de algunas páginas fundamentales que Jean BAUDRILLARD dedica al mismo problema en el segundo capítulo del ensayo L'échange symbolique et la mort.

Paris 1976, trad. ital, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano 1979. También en vistas de algunas cuestiones relativas a este argumento, que aparecen en los textos reunidos en la segunda parte de este volumen, conviene recordar, además de las obras ya mencionadas, otras que contribuyen a dar una corporeidad tal al debate alemán sobre la cuestión de la moda, a fin de siglo, como: J. LESSING, *Der Modeteufel* /El diablo de la moda/, Berlin 1884; F. KLEINWAECHTER, *Zur Psychologie der Mode* /La psicología de la moda/, Berlin 1885; W. FRED, *Psychologie der Mode* /Psicología de la moda/, publicado por la editorial de Bard, Marquardt y cia. en la colección "Die Kunst", dirigida por R. Muther, en la cual colaboraron entre otros, C. Gurlitt, J. Meier-Graefe, R.M. Rilke, K. Scheffler, etc.. En el contexto de este ensayo, siguen siendo de todos modos fundamentales las consideraciones de W. Benjamin en *Schriften* /Escritos/, Frankfurt/M. 1955, trad.ital., *Aneluis Novus*, Torino 1962, en particular ps. 140 ss.

(129) M. CACCIARI, *Metropolis*, cit., ps. 24-25.

(130) G. SIMMEL, *Die Grossstädte und das Geistesleben*, trad. ital. citl, p. 128.

(131) *Ib.* p. 286.

(132) *Ib.* p. 287.

(133) A. ENDELL, trad. ital. cit., p. 130.

(134) Cfr. G. SIMMEL, *Aus dem nachgelassenen Tagebuche* /Textos del Diario póstumo/, en Id. *Fragmente und Aufsätze aus dem Nachlass und Veröffentlichungen der letzten Jahre* /Fragmentos y artículos de los papeles póstumos y de las publicaciones de los últimos años/, München 1923, (al cuidado de G. Kantorowicz), trad. ital., *Diario postumo*, en G. SIMMEL *Saggi di estetica* cit.. Afirma Simmel (trad.ital., p. 19): "Tal vez el síntoma más penoso de la vida sean las cosas -modos de comportarse, alegrías, fe-des- con que los hombres se hacen la vida soportable. Nada muestra mejor la profundidad de la ingenuidad humana, que aquello a lo que el hombre se aferra para poder soportar la vida".

(135) G. SIMMEL, *Der Henkel* /El asa/, en Id. *Philosophische Kultur*, cit., trad. ital., *L'ansa del vaso*, en Id., *Arte e civiltà*, cit., p. 127 ss.

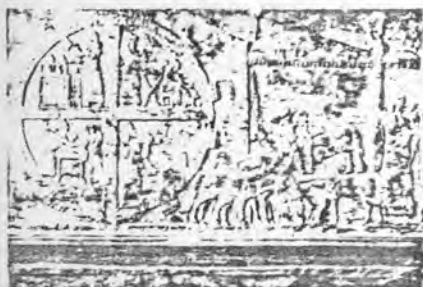
(136) Cfr. G. SIMMEL, *Germanischer und Klassisch-romanischer Stil*, en "Der Tag", III, 2, 1918, re-editado en Id. *Brücke und Tür*, cit., trad.ital., *Stile germanico e stile classico-románico*, en *Saggi estetici*, cit., p. 55 ss; Id. *Kant und Goethe*, Berlin 1906; Id., *Goethe*, Leipzig 1913; Id. *Rembrandt* Roma 1931, con el ensayo preliminar de A. BANFI, *Le premesse filosofiche di Simmel*.

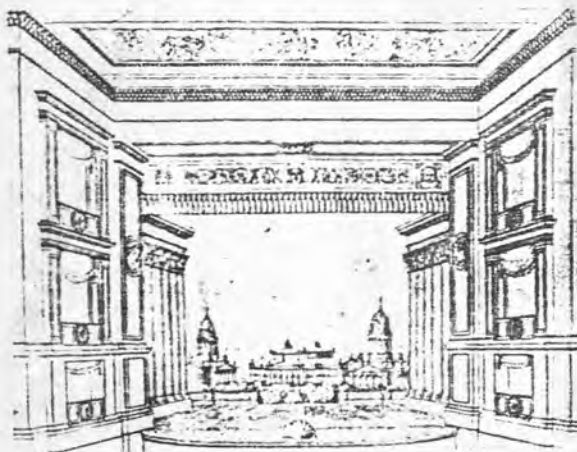
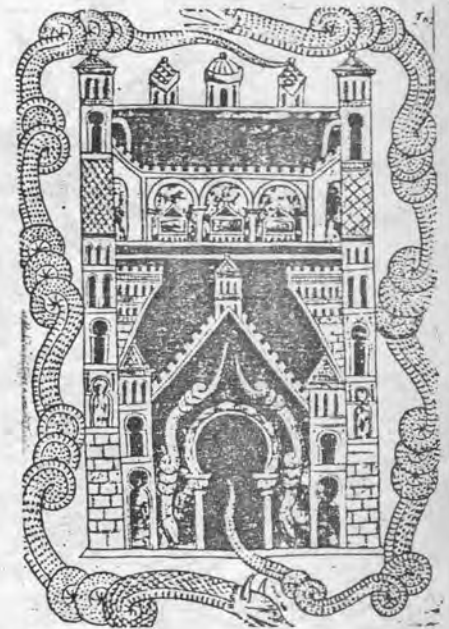
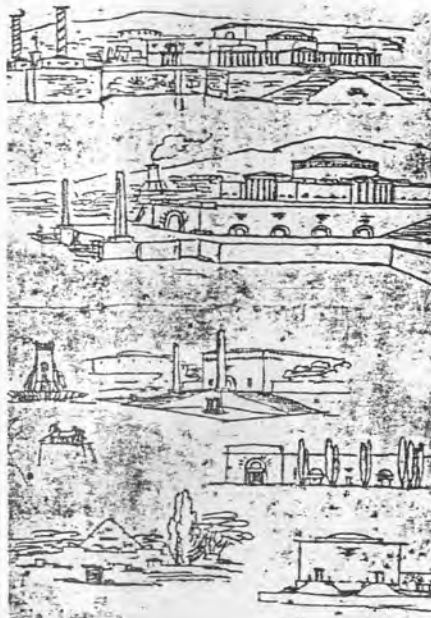
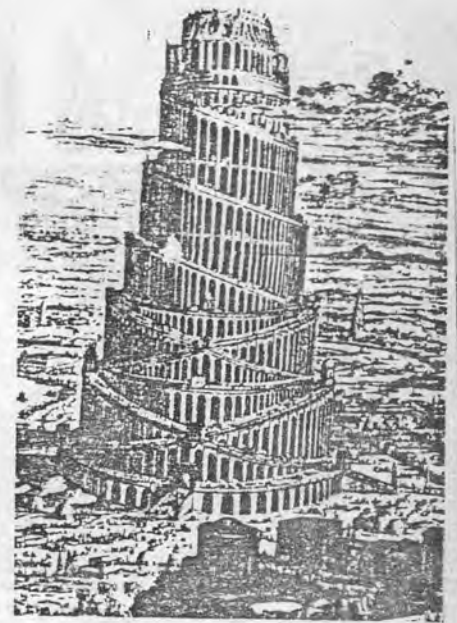
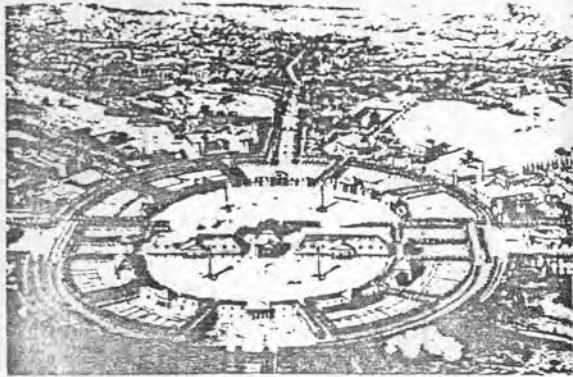
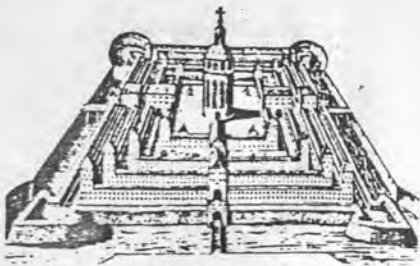
(137) H. TESSENOW, *Hausbau und dergleichen*, trad. ital. cit. p. 119.

(138) *Ibid.* p. 115.

(139) G. SIMMEL, *Brücke und Tür*, en "Der Tag", 15 de septiem bre de 1909, trad. ital., *Ponte e porta*, en Id., *Saggi di estetica* cit., p. 8. Ciertamente ajenos a las problemáticas discutidas acá, dos estudios de particular interés como los de C.J. BLEEKER, *The Sacred Bridge. Researches into the Nature and Structure of Religion*, Leiden 1963, y de A. SEPPI-LLI, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*, Palermo 1977, se nos presentan como muy estimulantes para comprender el profundo valor simbólico de la figura del puente, que aparece tan a menudo en la literatura considerada en estas últimas páginas.

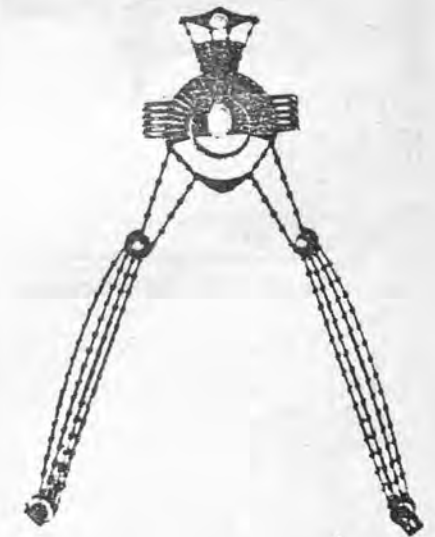
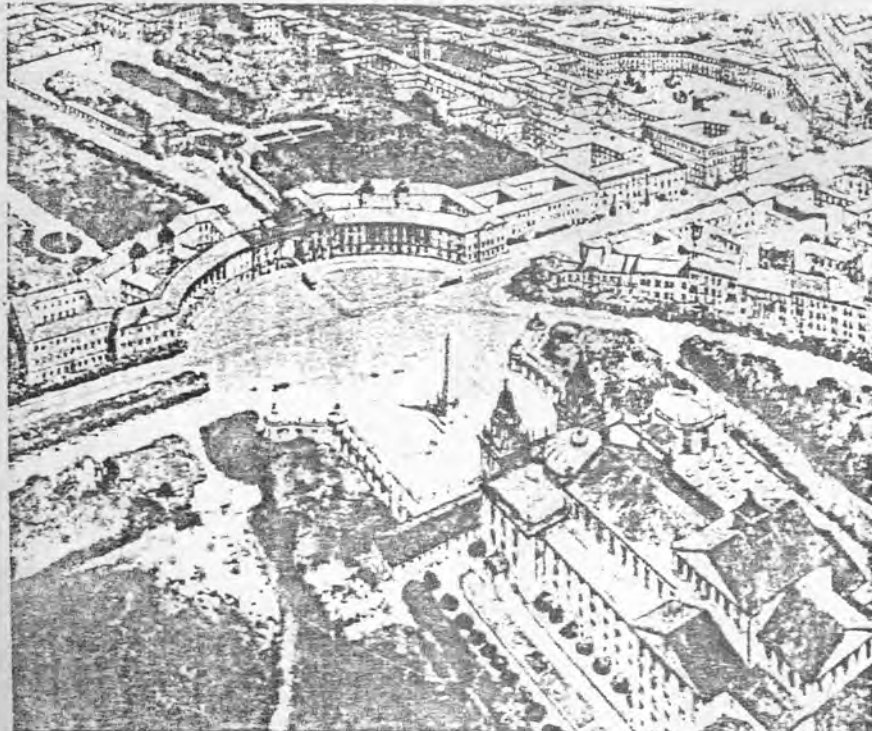
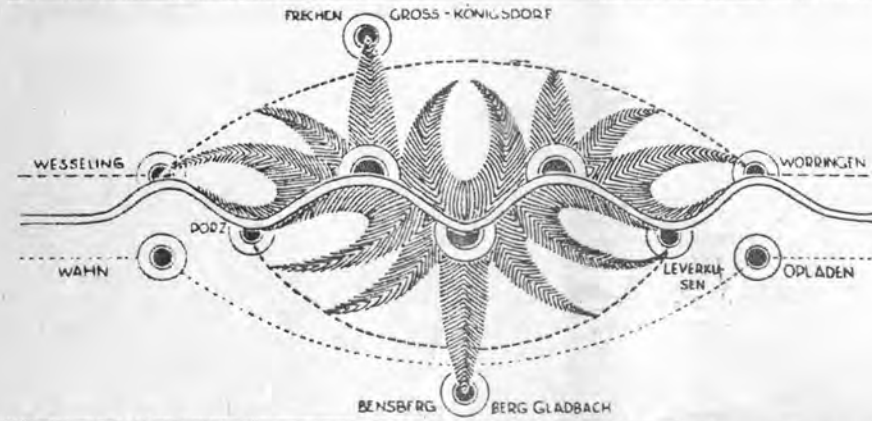


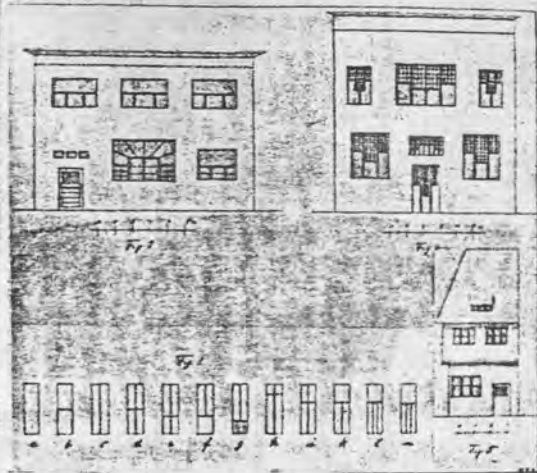
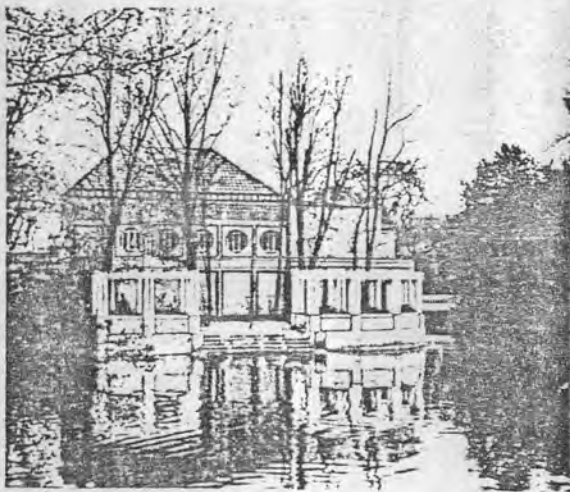
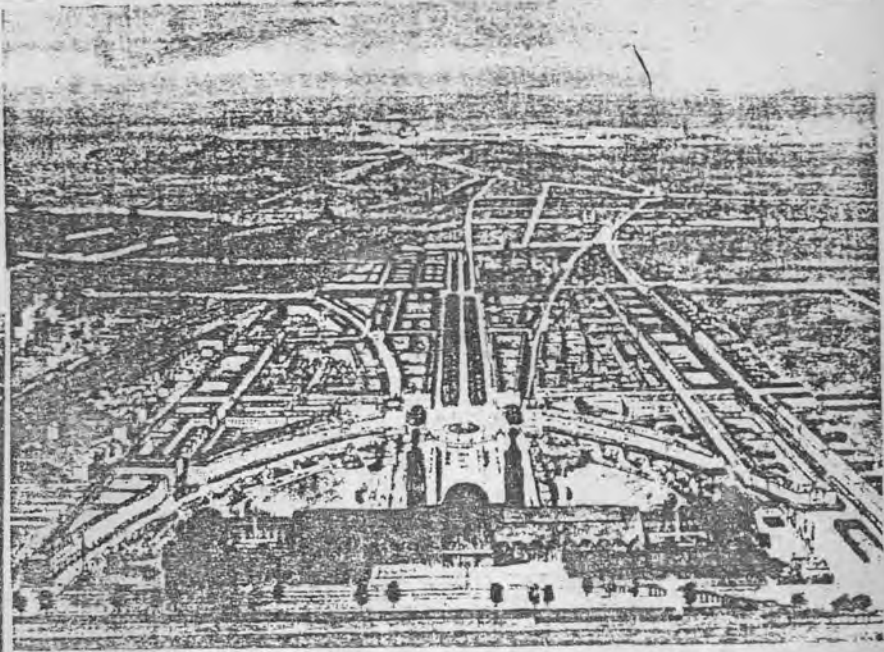
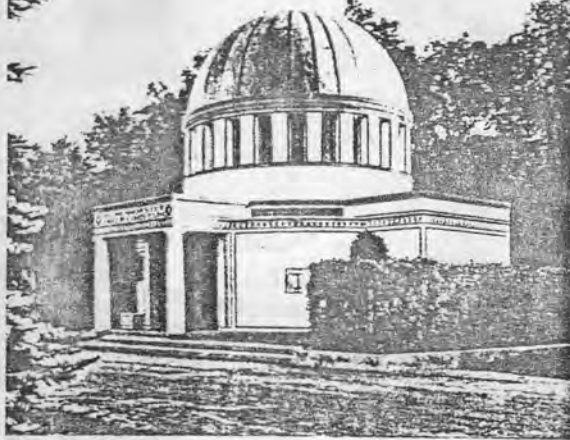


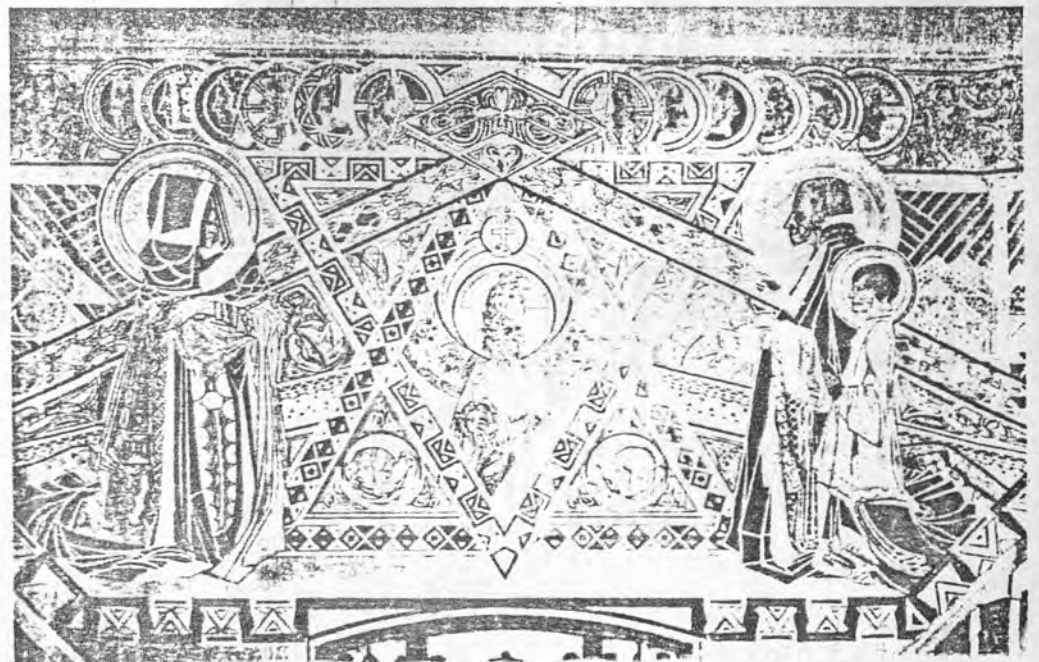
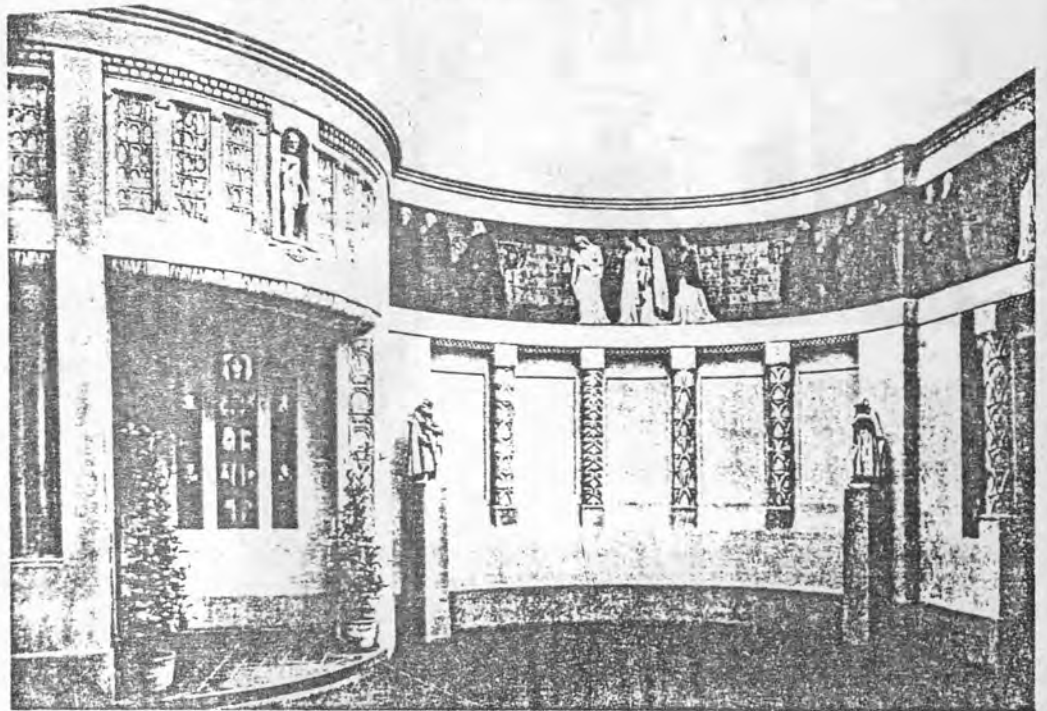
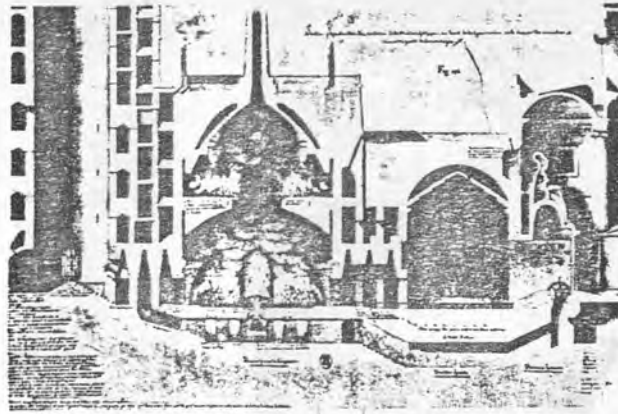


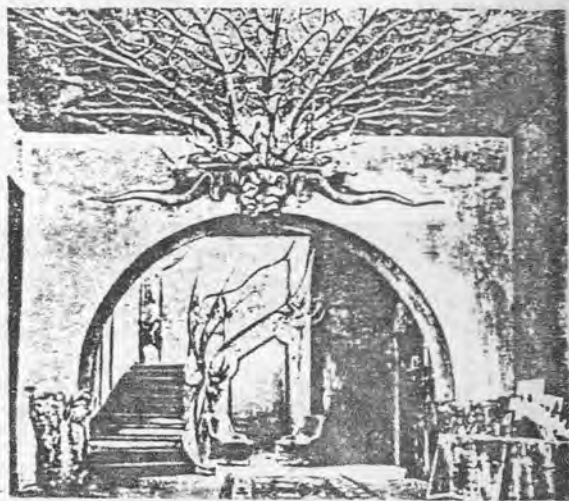
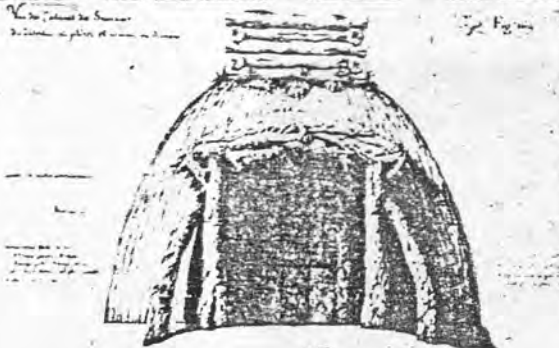
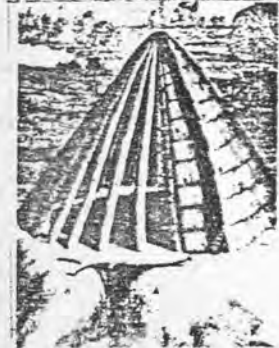
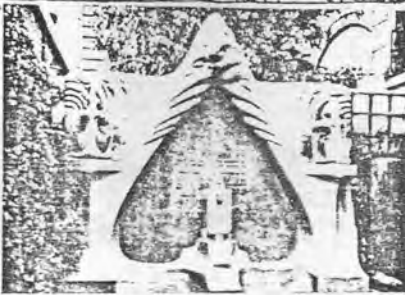
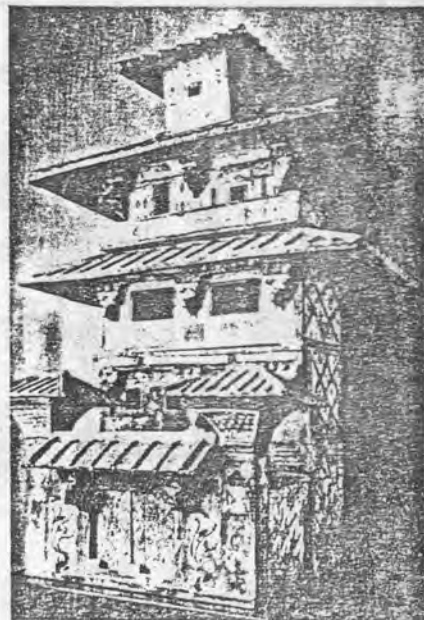
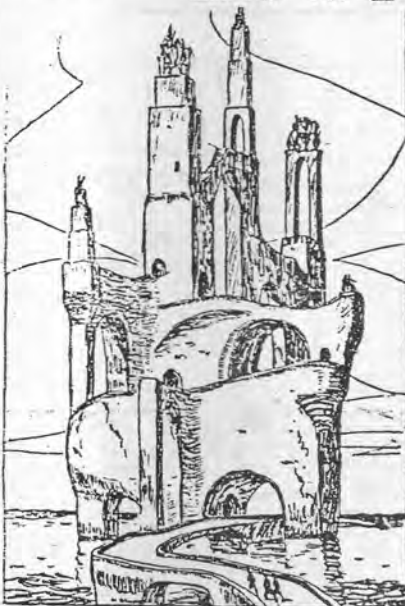
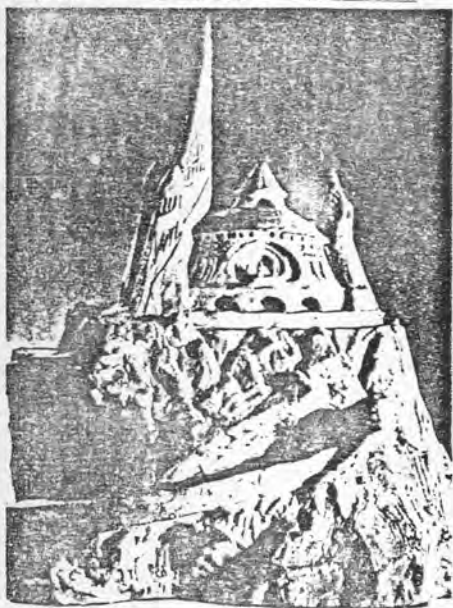
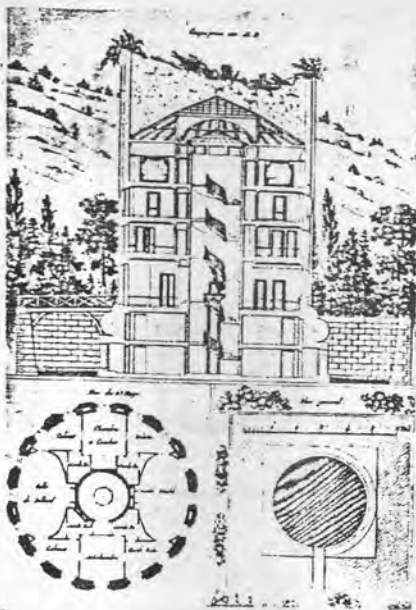
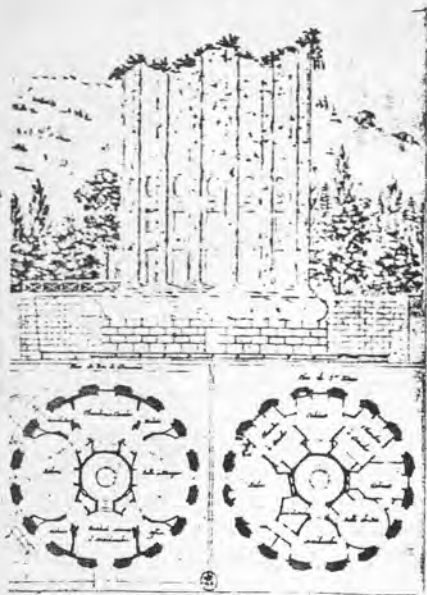


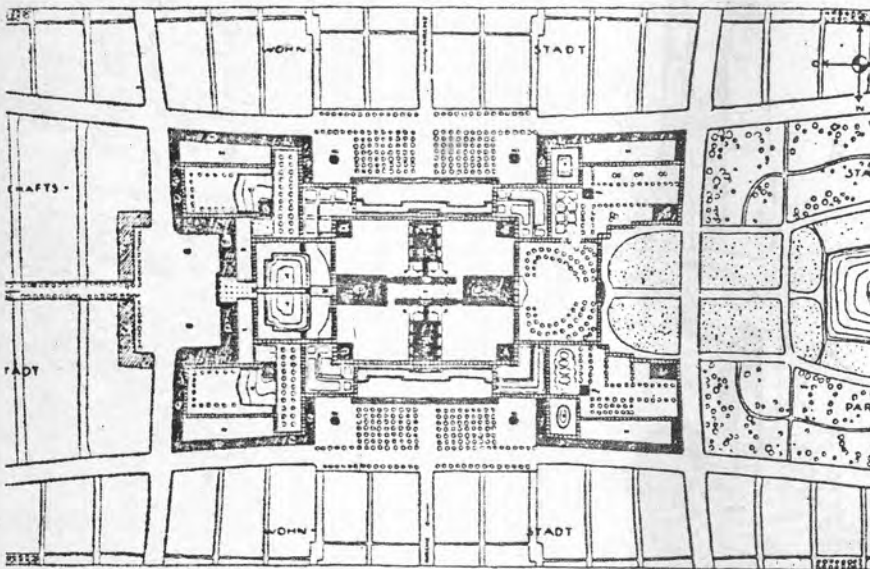
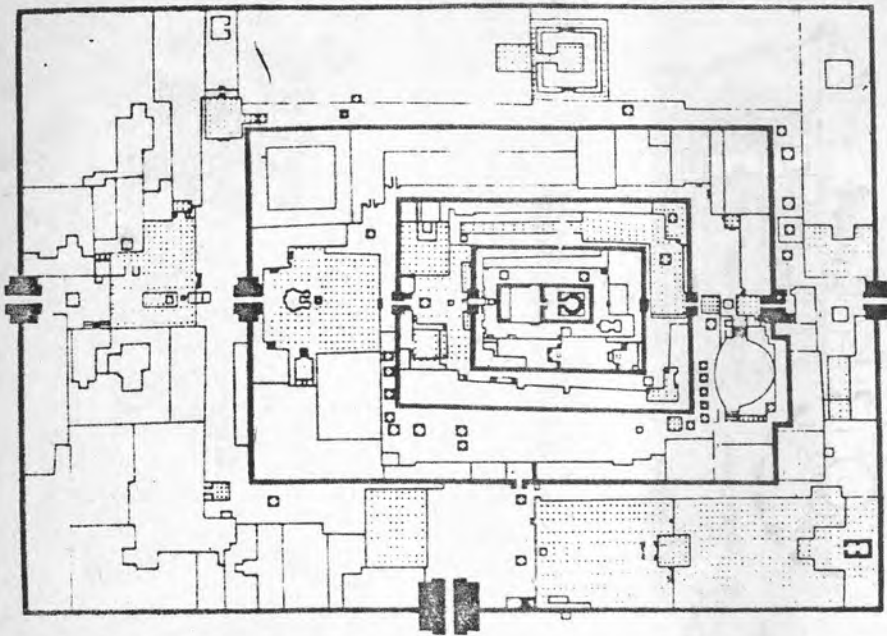
O FELIX AGRIPPA NOBILIS RIMANORVM COLONIA

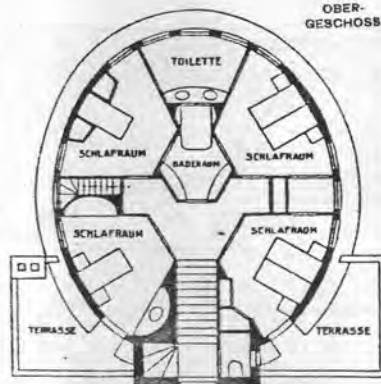
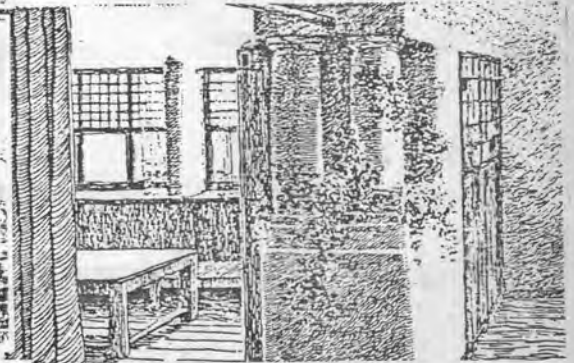
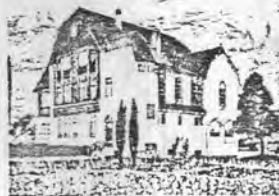
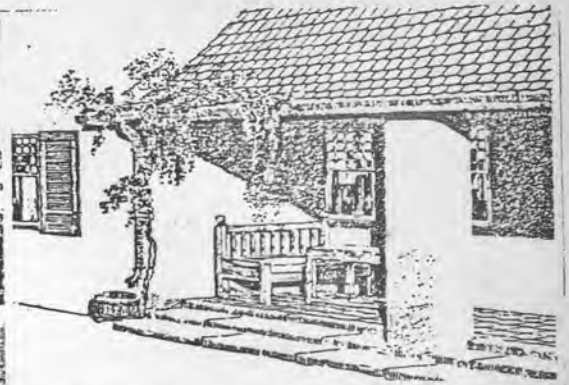


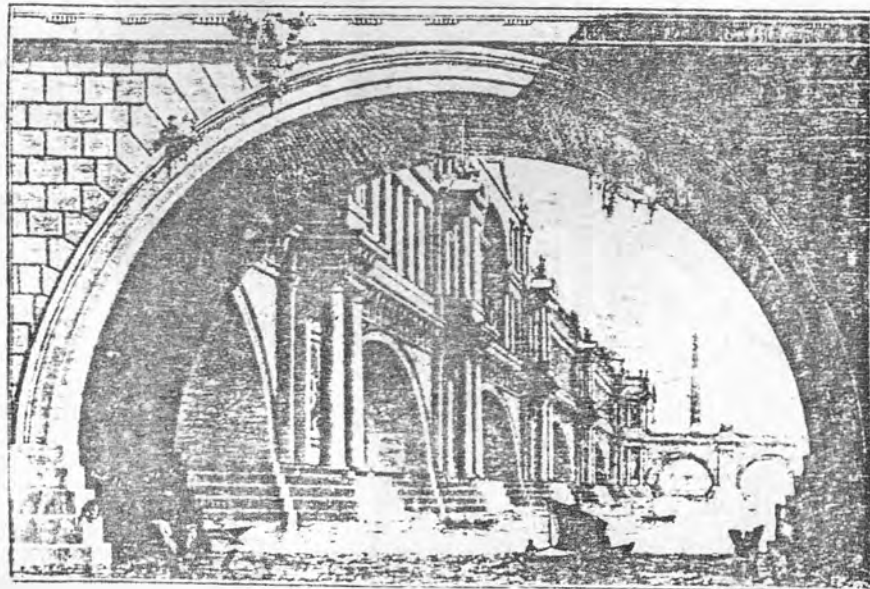
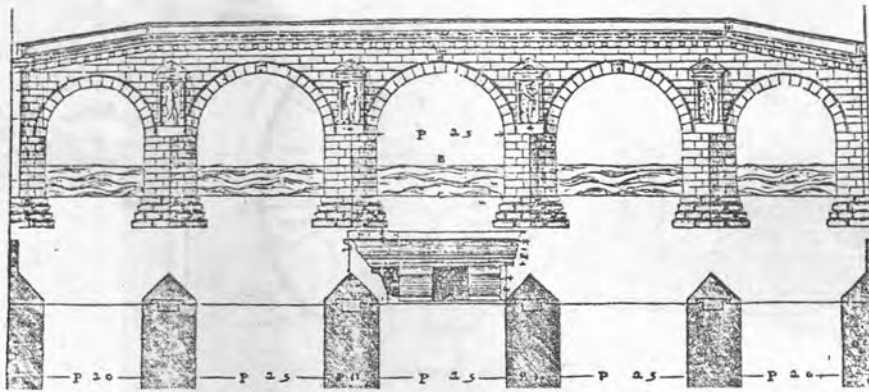




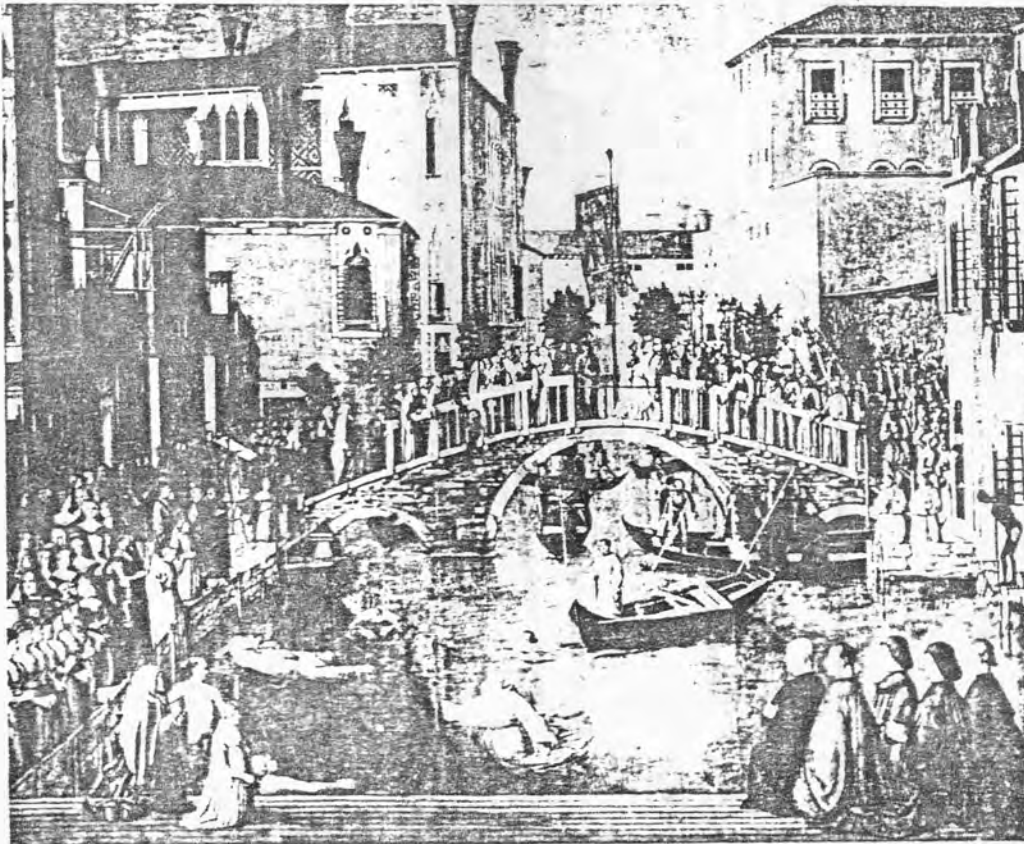




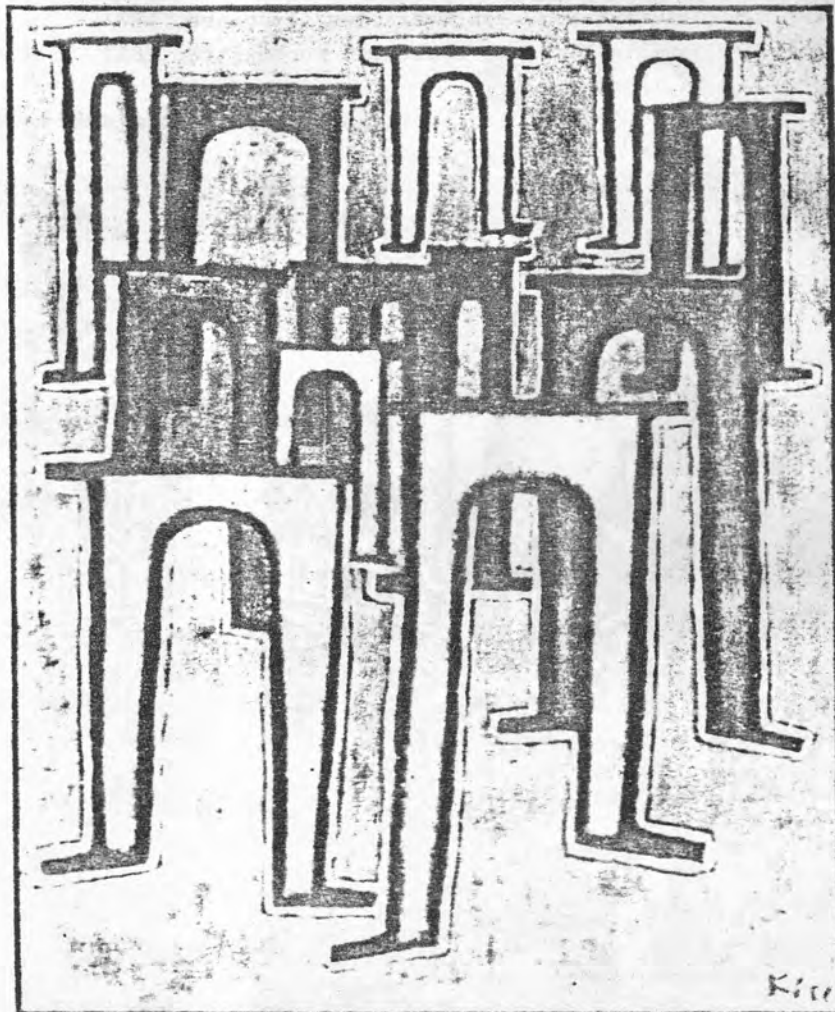




1. Filippo Lippi. La virgen y el niño entre San Martín y Santa Catalina. Particular. 1488. Florencia. Santo Spirito.
2. De "Jahrbuch Des Deutschen Werkbundes", Jena 1913.
3. Peter Behrens, portada de "Así Habló Zarathustra" 1902
4. Henry Van Der Velde, portada de "Así Habló Zarathustra" 1908.
5. Henry Van Der Velde, portada de "Dionysos Dithyramben"
- 6-7. Henry Van Der Velde, proyecto para el monumento a - - Nietzsche en Weimar, 1912.
8. Bajorrelieve representando Nínive. Londres, British Museum (de H. Rosenau "La ciudad ideal" 1974).
9. Representación medieval de Jerusalén Celeste (de H. Rosenau. op.cit.).
10. Jacob Clauser, vista de Florencia. 1551.
11. Valentín Andrae, esquema de Cristianópolis. 1619.
12. Representación medieval de Babilonia (de H. Rosenau op. cit.).
13. Etienne-Louis Boullée. La Torre de Babel, de Atanasio Kitchnet.
14. Etienne Nicolas-Ledoux, proyecto para la ciudad de - Chaux. 1773-79.
15. Friedrich Gilly, estudio para el Friedtichdenkmal.
16. Friedrich Schinkel, esquicios del proyecto de Gilly.
17. Friedrich Schinkel, escenografía para la inauguración de la Schauspielhaus. Berlín 26 de mayo de 1821.
18. Claude Monet, Boulevard Des Capucines, 1873.
19. Camille Pissarro, Boulevard Montmartre, 1897. London National Gallery.
- 20-21. Fritz Schumacher, propuesta de sistematización urbana de Colonia. Munich 1923.



22. Fritz Schumacher, vista de Colonia de 1531.
23. Fritz Schumacher, esquema del plan urbanístico.
- 24-25. Rudolf Ebertsadt Bruno Möhring, Richard Petersen, proyecto de concurso para el Gran Berlín, 1909.
26. Peter Behrens, ropa de paseo. 1901.
27. Eduard Josef Wimmer, ropa femenina. 1912.
28. Wassily Kandinsky, Ropa femeninz, 1904 ca.
29. Gabriele Münter fotografiada con vestuario diseñado por Kaudinsky, 1905 ca.
30. Johann Vincenz Cissarz, Joyas, 1904-5.
31. Peter Behrens, colgante.
32. Fritz Schumacher (con Ernst Hottenroth, Richard - Böhland y Max Heilmaier), ambiente religioso, del catálogo de la III Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung. Dresden. 1906.
33. Johan Thom Prikker, decoración para la casa Leuting en Wittenberg.



34. Peter Behrens, pabellón Delmohorster Linoleumfabrik Dresden. 1906.
35. Peter Behrens, pabellón de músico, Colonia, 1905. Exterior.
36. Peter Behrens, pabellón de músico, Colonia, 1905. Interior.
37. August Endell, Casa-Atelier Elvira, Mónaco 1896-97. Entrada.
38. August Endell, Bunte Theater. Berlín. 1901. Interior.
- 39-40. August Endell, estudio de composición (1898 ca.) y Casa en Steinplatz, Berlín 1906-7.
- 41-42. Francois Barbier. Casa en forma de columna. 1780 ca.
43. J.J. Lequeu. Laberinto subterráneo para una casa gótica. s.d.
44. Hermann Obrist. Estudio de columna. 1900 ca.
45. Hermann Obrist, edificio monumental, 1904, ca.
46. Hermann Billing, arquitectura fantástica, 1920 ca.
- 47-48. Hermann Obrist, tumba de Karl Certel, Mónaco 1905 y Sepulcro 1903 ca.
49. Claude Perrault, Cabaña 1673.
50. J.J. Lequeu, cabaña s.d.
- 51-52. Peter Behrens, proyecto para una casa rural, 1904 ca.
53. Richard Berndl, casa en Starnberg, 1903-4.
54. Bruno Möhring, casa Möhring en Marienfelde, 1904.
55. Georg Metzendorf, Casa en Wiesbaden 1903.
56. Albin Müller, Casa Scholle, 1903.
57. Heinrich Tessenow, proyecto para el ingreso a una casa unifamiliar, 1903.
58. Heinrich Tessenow, proyecto para el interior de una casa unifamiliar, 1903.
59. Heinrich Tessenow, proyecto de Pathaus para una pequeña ciudad. 1903.
60. Heinrich Tessenow, proyecto para una escuela de pueblo 1907.
61. Heinrich Tessenow, proyecto para una casa en el Eiffel 1906.
62. Heinrich Tessenow, proyecto de Siedlung en Mosigkau, - 1942.
63. Modelo en cerámica de una casa china. Dinastía Han.
64. Liu Süng-Nien (1190-1230 ca) "Conversando con los huéspedes en un pabellón sobre el río".
65. Planta del templo indio de Srirangam.
- 66-67. Bruno Taut, Stadtkrone, 1919.
68. Columna Trajana, representación del puente de Apolodoro sobre el Danubio.
69. Puente romano de A. Palladio, "Los cuatro libros de la arquitectura" 1570.
70. Giovan Battista Piranesi, Puente 1743.
71. Gentile Bellini, Milagro de la Santa Cruz, 1500. Venecia
72. Hans Klee, "evolution des Vinduktes". 1937.

INTRODUCCION A LOS TERMINOS DEL DEBATE ARQUITECTONICO EN LA ARGENTINA DURANTE LA DECADA DEL TREINTA. (Desgrabación de una conferencia)

Pancho Liernur.

Lo primero que voy a hacer es abrir el paraguas, porque en cierta forma las cosas que voy a contar son sólo algunas ideas no definitivas que he estado trabajando en los últimos meses sobre el tema de esta charla que tal como se había planteado al principio iba a ser "La arquitectura moderna en la Argentina" pero que en realidad sería más justo bautizar "La arquitectura en la Argentina moderna", pues creo que el tema en discusión es (y no sólo aquí): en que consiste la Modernidad y por ende en que consiste la arquitectura moderna.

La apertura de paraguas se debe a que lo que voy a transmitirles son construcciones o algunas ideas que están en desarrollo -posiblemente portantes de un trabajo futuro- que tienen bastante relación con muchas cosas que estamos haciendo en los grupos de investigación, y se vinculan también con los textos de Tafuri y Foucault que estamos analizando.

Yo pensaba inicialmente hacer una clase meramente informativa sobre la arquitectura en la década del '30, pero después fui variando el tema principal al tratar de ver cuál era la modernidad que había capturado la Argentina en esos años.

Partía del presupuesto de que no existe un modelo único de modernidad, de que no existe un movimiento moderno, sino diferentes actitudes ante la modernidad.

Para ilustrarles esta idea elegí un grupo de imágenes que representan las principales actitudes posibles ante la modernización.

La idea de modernidad se liga a una actitud de ruptura con las estrategias tradicionales de la disciplina. Esta ruptura puede darse de manera frontal, pronunciada, elocuente o puede también producirse en forma ambigua.

El camino de una ruptura frontal adquirió manifestaciones diversas, algunas ligadas al problema de la técnica, en modo más o menos utópico como en Mies o en modo pragmático como en Duiker o Van der Vlugt; otra veces la ruptura se refería más al sistema formal, como en los casos de Van Doesburg o algunos sectores de la vanguardia rusa, como Leonidov o Ladovsky. Una condensación de ambas actitudes se produjo al rededor del Bauhaus especialmente con Gropius.

Un tercer frente de ruptura se refería a la reorganización de los modos de vida, algo que adquiere tonos más políticos en el caso de la elaboración de modelos alternativos de vida colectiva como en la URSS, o más frívolo como en la introducción de los nuevos comportamientos burgueses producto de la flexibilización de las convenciones victorianas (sportivización).

Sin embargo existe también un gran espectro de comportamientos ambiguos que podríamos dividir en dos tipos: unos que introducen distorsiones perversas en el cuerpo de la disciplina y se complacen en exhibir los inquietantes híbridos resultantes; otros que exactamente en el polo opuesto producen rupturas lo suficientemente localizadas

como para que las estrategias tradicionales no resulten fuertemente dañadas. En el primer caso podemos tomar como ejemplo a Terragni, Le Corbusier o Loos; en el segundo a Mallet Stevens.

Pues bien, creo que lo que en la Argentina fué especialmente absorbido es en general o la corriente más híbrida del primer grupo, vinculado al moralismo (sinceridad, autenticidad) bauhausiano o la corriente conservadora del segundo.

Esta fue la pregunta con la cual yo partí tratando de comprobar si puede afirmarse que este fué verdaderamente el modelo de "modernidad" aquí importada, y en caso afirmativo buscar explicar porqué se había producido esta elección.

La explicación que muchas veces se dá es que esto tiene mucho que ver con el carácter argentino, con que los argentinos son gente seria, introvertida. Según esta explicación habitual se puede admitir una actitud distinta, de mucha mayor ruptura en lugares como el Brasil, justamente por el carácter expansivo, alegre, extrovertido del Brasil. Yo creo que estas explicaciones son simplistas y no alcanzan a dar la verdadera magnitud del fenómeno, y por eso traté de examinar otros problemas.

Ahora bien, paralelamente se fué presentando en el transcurso del trabajo algo que me llamó muchísimo la atención. A partir de 1934 se empieza a publicar en Buenos Aires una revista que se llama "La habitación popular", publicada por la Comisión de Casas Baratas. Todos los números, todos los artículos están dedicados a analizar con bastante profundidad y muy alto nivel de información el problema de la vivienda popular en la Argentina. Portadora de una ininterrumpida, desmiente ampliamente la idea de que el poder ignorara el tema. Por el contrario, la revista registra que se mandaban comisiones especiales a Europa Central a analizar los programas de vivienda en Alemania, o en Austria, particularmente en la Viena socialdemocrática. Y no fué una revista de dos o tres números: empieza a publicarse en el 34 y termina en el 43 reuniendo una gran cantidad de volúmenes pues se trataba de una publicación mensual. Pero además en el año 39 se desarrolla en la Argentina, en Buenos Aires el primer congreso Panamericano de la habitación popular, convocado por el gobierno argentino. Y no sólo eso: en 1936 por ejemplo, se realiza el primer congreso argentino de urbanismo y si uno se aproxima a los dos tomos que se publicaron con los resultados verifica simultáneamente el alto grado de información y preparación técnica de los asistentes así como la marcada ausencia de los arquitectos más notorios del momento.

A pesar de todo esto, la idea habitual es que durante ese período no se hizo nada de vivienda en la Argentina, en otras palabras que hay una ausencia.

La pregunta es: ¿cómo es que junto a esta ausencia se produce tal cantidad de discursos?

Para tratar de resolverla me apoyé en dos conceptos de Foucault que están en su Historia de la Sexualidad. Uno se refiere a la fabricación del discurso, al porqué de la producción del mayor discurso sobre el sexo precisamente en la era Victoriana; el otro es algo que desarrollará más detenidamente Hugo Vessetti el próximo mes y que consiste en la idea de dispositivo, o estrategia como lo llama Tafuri. El concepto de dispositivo unifica una gran cantidad de normas, personas, construcciones, prácticas, costumbres, elementos heterogéneos alrededor de ciertos temas. Se trata de construcciones de poder, de dominio, que pueden referirse a áreas diversas como la locura o la sanidad.

En este sentido un dispositivo o estrategia es el de la casa, y eso es lo que descubrí con este trabajo y constituye el núcleo de lo que voy a tratar de decirles esta noche.

Sobre el tema de la transformación en discurso, del porqué se hace discurso de una cosa que en la práctica se niega, dice Foucault refiriéndose al tema del sexo:

"la idea del sexo reprimido no es pues sólo una cuestión de teoría. La afirmación de una sexualidad que nunca habría sido sometido con tanto rigor como en la edad de la hipócrita burguesía atareada y contable, va aparejada al énfasis de un discurso destinado a decir la verdad sobre el sexo, a modificar su economía en lo real, a subvertir la ley que lo rige, a cambiar su porvenir". Y dice más adelante: "De aquí al hecho de que el punto esencial, al menos en primera instancia, no sea saber si al sexo se le dice si o no, si se formulan prohibiciones o autorizaciones, si se afirma su importancia o si se niegan sus defectos, si se castigan o no las palabras que lo designan. El punto esencial es tomar en consideración el hecho de que se habla de él, quiénes lo hacen, los lugares y puntos de vista desde donde se lo habla, las instituciones que a tal cosa incitan y que almacenan y difunden lo que se dice, en una palabra, el hecho discursivo global, la puesta en discurso del sexo."

Sobre el tema del dispositivo dice Foucault: "el poder sobre el sexo se ejercía de la misma manera en todos los niveles, de arriba a abajo en sus decisiones globales como en sus intervenciones capilares, cualesquiera que sean los aparatos o las instituciones en las que se apoyen, actuaría de manera uniforme y masiva funcionaría según los engranajes simples o indefinidamente reproducidos por la ley, la prohibición, y la censura. Del estado a la familia, del príncipe al padre, del tribunal a la trivialidad de los castigos cotidianos, de las instancias de la dominación social a las estructuras constitutivas del sujeto mismo, se hallaría, en diferente escala, una forma general del poder. Esta forma es el derecho, con el juego de lo lícito y lo ilícito de la trasgresión y el castigo". Y continúa más adelante:

"Me parece que por poder hay que comprender primero la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y transformaciones incesantes, las transforma, las refuerza, las invierte. Los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de modo que formen cadena o sistema, o al contrario los corrimientos, las contradicciones que aislan a unas de otras, las estrategias, por último, que las tornan efectivas, y cuyo dibujo general o cristalización institucional toma forma en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales. La condición de posibilidad del poder, en todo caso el punto de vista que permite volver inteligible su ejercicio hasta en sus efectos más periféricos, y que también permite utilizar sus mecanismos como cifra de inteligibilidad del campo social, no debe ser buscado en la existencia primera de un punto central, en un foco único de soberanía, del cual irradiarían formas derivadas y descendientes. Son los pedestales móviles de las relaciones de fuerzas, los que sin cesar inducen por su desigualdad estados de poder, pero siempre locales e inestables. Omnipresencia del poder, no porque tenga el privilegio de reagruparlo todo bajo su invencible unidad, sino porque se está produciendo a cada instante en todos los puntos, o más bien, en toda relación de un punto a otro. El poder está en todas partes."

He leído este texto para aclarar el tema del dispositivo como modo de dominio. Está lejos de mí el suponer que hay una especie de conspiración detrás de la formulación del dispositivo de la casa, que habría un grupo de personas que lo inventan. Pienso por el contrario que se va elaborando en la medida en que se van produciendo ciertas necesidades de dominio.

¿Cómo se relaciona todo esto con la arquitectura del treinta?

Yo pienso - y está es la segunda cuestión fundamental que espero poder aclarar - que la arquitectura como Institución y sus agentes intervienen en la formulación del dispositivo de la casa en la Argentina, en un determinado y preciso momento y no antes; ese momento es alrededor del treinta. Es entonces cuando son solicitados como Institución, con el objetivo de transformar las estructuras de la disciplina y el modo de representación que esas estructuras formulaban.

El dispositivo, o la estrategia, tiene un objetivo, y ese objetivo es puro y simplemente - de la misma manera que la formulación del dispositivo del sexo - producir y controlar la reproducción de la fuerza de trabajo.

Esto quiere decir: hacer que se perfeccionen las condiciones para que los que trabajan produzcan más y mejor.

Puedo asegurarles que en la medida en que iba encontrando

estas cosas crecía mi interés y, lo digo sinceramente, mi horror ante esto. La casa se iba definiendo poco a poco, en sus menores detalles, en sus tácticas más interiores; y se iba delimitando así a sus habitantes, en las posibilidades de desarrollo y de uso de sus cuerpos, en las relaciones de este con las cosas y con los seres.

Trabajando con la revista que ya les mencioné, con la de la Sociedad Científica Argentina, con la Revista Semanal de Medicina fui descubriendo la operación que poco a poco van llevando adelante agentes que nada tienen que ver con la arquitectura, observando y organizando el comportamiento de estos seres que constituyen la fuerza de trabajo, definiendo sus movimientos posibles, sus reglas, sus juegos, su alma. En los anales de la Sociedad Científica Argentina, por ejemplo, el ingeniero Juan Buschiazzo dibuja hasta en sus menores detalles los movimientos que deberán efectuar los niños en la escuela, como tendrán que pararse, doblarse, girar, sentarse: absolutamente todas las actitudes posibles están allí codificadas, a partir de la higiene.

Y debe ser claro que lo que parece obvio no lo es tanto. No siempre ni en todo lugar la gente se ha parado, sentado o movido como lo hace actualmente en occidente. En la sociedad argentina, la necesidad de hacer discurso, de poner en palabras y por lo tanto de designar y organizar el problema aparece en un momento muy nítidamente determinado: en el momento del descomunal estallido étnico cultural que es consecuencia de la multiplicación de la fuerza de trabajo a partir de la inmigración.

Hasta allí los códigos estaban claros, y los sujetos precisamente definidos. Con ellos los valores. Repentinamente en apenas una década todo esto resulta trastocado y profundamente conmovido: vale la pena recordar la anécdota que nos contaba Beatriz Sarlo en la que Miguel Cané al borde del nuevo siglo describe entre extrañado y horrorizado esta nueva situación por la que su Gran Aldea había sido invadida por una turba heterogénea transformándose literalmente en Babel, con carteles en idiomas incomprensibles, ropas extrañas, hábitos desconocidos, normas inaceptables, etc. Recordemos que ante esto Cané, quien reflexiona preocupado además por la mirada que la turba deposita sobre las propias mujeres (y con ello prefigura la posibilidad de la mezcla y con ello la de la propia disolución), finaliza el texto con una tajante consigna: velar armas.

Esto da cuenta de la interesada atención con que debían ir aproximándose al tema quienes poblaban este sitio antes de la "invasión".

Creo que pueden proponerse tres etapas para ver cómo, cuando y porque se despliega este dispositivo.

Pero antes les quiero leer un pequeño texto del arquitecto

to Julio Cesar que se llama "Familia y habitación" y está en la revista La habitación popular. Me interesa mostrarles que el tema de la casa como factor de la reproducción de la fuerza de trabajo no es una interpretación mía sino una formulación textual de los protagonistas. "otro tipo de barrios -dice el autor- son los que tienen origen en el axioma: una morada saludable y cómoda es un factor muy importante que contribuye eficazmente a conservar al obrero en excelentes aptitudes para el trabajo. Estas inversiones de dinero por parte de las compañías les son ampliamente compensadas, pues la mejor salud y estado físico y moral de sus empleados y obreros, por el óptimo beneficio que les proporciona redundan en la eficiencia del trabajo, en el cual ellos despliegan sus mejores aptitudes".

En 1871 se produce en Buenos Aires como ustedes saben la epidemia de fiebre amarilla. Sobre este problema se concentra entonces toda la atención y eso va a caracterizar el primer período del dispositivo, al que podríamos llamar período higienista.

Voy a leerles una descripción de la vida en los conventillos que hace Guillermo Rawson, quien en 1885 publica su estudio sobre las casas de inquilinato de Buenos Aires, en donde incluso llega a proponer alternativas concretas posibles.

Dice Rawson: "acomodados holgadamente en nuestros domicilios, cuando vemos desfilar ante nosotros a los representantes de la escasez y de la miseria, nos parece que cumplimos un deber moral y religioso ayudando a esos infelices con una limosna. Nuestra conciencia queda tranquila después de haber depositado el óbolo de la caridad en la mano temblorosa del anciano, de la madre desvalida o del niño palido y enfermizo que se nos acercan.

Pero sigamoslos, aunque sea con el pensamiento hasta la desolada mansión que los alberga, entremos con ellos a ese recinto oscuro, estrecho, húmedo e infecto donde pasan sus horas, donde viven, donde duermen, donde sufren los dolores de la enfermedad y donde los alcanza la muerte prematura; y entonces nos sentiremos conmovidos en lo más profundo del alma, y no sólo por la compasión intensísima que ese espectáculo despierta, sino por el horror de semejante condición.

De aquellas fétidas pocilgas cuyo aire jamás se renueva y en cuyo ambiente se cultivan los gérmenes de las más terribles enfermedades, salen esas emanaciones, se incorporan a la atmósfera circunvecina y son conducidas por ella tal vez hasta los lujosos palacios de los ricos.

Un día, uno de los seres queridos del hogar, un hijo, que es el ángel a quien rodeamos de cuidados y caricias, se despierta ardiendo con la fiebre y el sufrimiento de una grave dolencia, el corazón de la madre se llena de ansie-

dad y amargura, buscarse sin demora al médico experimentado que acude presuroso al lado del enfermo, y que declara que se trata de una fiebre eruptiva, de un tífus". Y más adelante dice: "El origen está en los conventillos. Si esto es así la sociedad entera: los ricos y los poderosos, lo mismo que los pobres y desgraciados, están solidariamente interesados en suprimir con todas sus fuerzas estos focos de infección que desde las profundidades de la miseria envían tal vez la muerte para castigar la diferencia de los que viven en la opulencia de las capas sociales superiores:.

Hasta aquí se trata de la versión más conocida, la que explica a partir de las críticas de Rawson, Wilde y Ramos Mejía el replanteo de la estructura de la ciudad con el objetivo de evitar el problema de las pestes. De aquí surgirían la construcción de infraestructuras de cloacas y agua potable, el desplazamiento de algunos barrios, la creación de parques, etc.

Surge asimismo de aquí el modelo de habitación alternativo.

Eduardo Wilde, en una conferencia sobre higiene pública que pronuncia en 1885 describe detalladamente como era la unidad en la que hasta ese momento habitaba la familia obrera. Me interesa tomar nota de la absoluta neutralidad funcional de un sitio que debe albergar simultáneamente una caótica superposición de actividades diversas.

Dice Wilde: "Una habitación de estas casas colectivas que cobijan desde el mendigo hasta el pequeño industrial tiene en general una puerta sobre el patio y a lo sumo una ventana. Es una pieza cuadrada de cuatro metros de lado y tiene el siguiente uso: es territorio del marido, de la mujer y de los niños que son en general cinco o seis, generalmente sucios; es el comedor, la cocina y la despensa, el patio donde juegan los niños, el sitio donde se almacenan los excrementos (al menos provisoriamente), el depósito de las comidas, la sala de la ropa sucia y de la limpia si la hay, la residencia del perro y el gato, el depósito de agua y el de combustibles el reducto donde de noche brilla una vela, una bujía o una lámpara; en una palabra, el sitio donde cinco o seis personas desfilan contrariamente a todas las prescripciones higiénicas, a todas las leyes del sentido común y del buen gusto y a las exigencias del organismo".

Un cuadrado, una puerta y una ventana.

De allí puede decirse que parte la estructura de la casa, aunque más precisamente podríamos tomar como inicio la cama donde pasaban sus primeras noches en el Hotel de Inmigrantes: una cama indiferente en un gajo de esta primera estructura física que los recibe ¿sólo por casualidad la única máquina panóptica construida en la argentina?.

A partir de aquí, tanto para Rawson como para la Comuna la alternativa es este primer Proyecto ().

La intendencia de Alvear se empieza a preocupar por este tipo de problemas - el conventillo y la habitación de los inmigrantes- y se formulan varios proyectos, en general localizados en el área norte. Uno de ellos, en Las Heras y Pueyrredon nos interesa especialmente puesto que se integra por células totalmente indiferenciadas. A tal punto que pueden alquilarse tantas como se quiera. Es una especie de casa-ristra de chorizos. Enfrente hay otro conjunto posterior, del que se construyeron algunas unidades.

Por supuesto, la masa inmigrante habitaba los conventillos de la zona sur de la Capital en función de las tareas en las que podía ocuparse, que eran principalmente de servicios. Si bien podían venir con expectativas de trabajo agrario, estas expectativas no se cumplían porque el tipo de explotación agraria argentina era extensiva. Así, más allá del discurso albardoniano acerca de la inmigración para cubrir las necesidades de la República, la inversión de los enormes excedentes de la producción agraria se producía sobre este sitio totalmente deformado del territorio nacional que es la ciudad de Buenos Aires, algo que a mi juicio está en el origen de muchos problemas argentinos contemporáneos. No creo que esto sea consecuencia de otras cosas, creo que es parte del mecanismo de como este país ha funcionado y sigue funcionando.

Las actividades principales eran entonces las de la construcción o las ligadas a las actividades portuarias, o las pequeñas industrias (cigarrillos, vestido, alimentación como Bagley, etc). En relación a esto último se producía algo que completa la imagen del cuarto que da Wilde: el trabajo a domicilio. Lavado y planchado de ropa, costura, embalaje, confección de cigarrillos eran tareas encaradas por las mujeres de modo que aquel cuarto era, además de todo la sede del trabajo.

Se proyectan otros conjuntos como este presentado en París por Samuel Gache en 1899, y publicado en un libro que se llama "L'habitation ouvriere". El proyecto si bien no llegó a ser construido es interesante porque aparece en él una cierta estructura comercial y además en las casas comienza a definirse algún tipo de función y si bien siguen constituyéndose por cuartos indiferenciados también se propone un pequeño retrete y un igualmente pequeño lugar para cocinar.

Esta visión higienista (el texto de Rawson es del '85, y los proyectos que estamos viendo son del '80 en adelante) va cambiando. Apparently en un principio se trataba de un problema claramente médico, el de las pestes, para cuya solución había que encarar todo tipo de tareas, incluso las

que afectaban al tema de la vivienda.

Hasta aquí tenemos, como les decía, la visión habitual del problema. Pero a partir de entonces empieza a pasar otra cosa, empieza a haber una crítica moral al conventillo, no una crítica solamente higienista. Y esa crítica moral comienza a operar con mayor intensidad a partir de 1907.

Es en ese año cuando se produce la primera huelga de inquilinos, la que se inicia en un conventillo y se expande a todos los inquilinatos de la capital. Los inquilinos salen a la calle durante cuatro días hasta que se desata la represión y el movimiento es contenido. Es gracioso porque la policía además de palos emplea mangueras y los higienistas están muy contentos con esto afirmando que seguramente la mayoría de esa gente es la primera vez que tiene contacto con el agua.

Es aquí entonces cuando se despliega esta crítica moral. ¿Qué significa esto? Gache, en su libro que ya les nombré dice lo siguiente: "Crimen y miseria son dos hermanos desafortunados que se siguen de cerca, uno es la sombra del otro, en la casa obrera se engendran las pasiones más bajas ella cobija es cierto al trabajador honesto, al trabajador que vive con su familia, pero ella alberga asimismo a la carroña, a la mala persona, al ladrón, al asesino".

En este libro, que ganó un premio en París, el autor cita para sustentar sus posiciones a varios textos, especialmente franceses; uno de ellos dice: "cuando el jefe de familia se aleja del hogar los lazos familiares se relajan de más en más; por otra parte la exiguidad del alojamiento hace fracasar los esfuerzos del ama de casa por obtener un poco de limpieza, la falta de lugar implica la desaparición del sentimiento de pudor incluso en el niño, y causa la predisposición hacia los delitos y los crímenes".

Otro texto va más allá y afirma: "si en la clase trabajadora no existe la vida de familia, eso se debe generalmente a la exiguidad y la suciedad del alojamiento.- y sigue- "La cantina (el despacho de bebidas, sobre el que hay un cuidadoso estudio estadístico y de localización en la revista de medicina) es entonces lugar de reunión y de relajación, allí se termina siendo a la vez envidioso, revolucionario y escéptico, comunista en otras palabras" Como contrapartida Gache introduce a otro autor que sostiene: "Es en el seno de la familia donde nace todo sentimiento moral, el espíritu religioso, el amor por la patria y el respeto por todas las cosas".

Vamos visto lo que la mala vivienda produce en el obrero. Para completar nuestra imagen veremos como influye en el niño y en la mujer.

En "Hogar y delito", un ensayo publicado en "La habitación pública", dice el Dr. Agustín : "La cohabitación promiscua de sexos por deficiencias de la habitación y las economías que impone el reducido salario, la situación pre-

carria y licenciosa del jefe de familia, la permanencia de tal promiscuidad entre personas que no siempre tienen un vínculo directo de parentesco sino de afinidad, e incluso a veces entre extraños, forzosamente preparan al niño y al adolescente, expectadores constantes, a la adquisición de conceptos, hábitos y tendencias antisociales que se manifiestan más tarde en delitos contra la honestidad y las buenas costumbres, la propiedad y la libertad"

El mismo autor dice refiriéndose al tema de la mujer:

"La influencia del hogar desparado sobre la mujer es de funestas consecuencias, no escapa a ellas el impulso hacia el delito que se manifiesta por la prostitución, el 95% de la prostitución de París es producto incubado en las viviendas malsanas"

Hay una especie de obsesión en todo este período, de la que estos textos dan cuenta. Se trata de lo que Hugo Vezzetti llama "la fabricación del Frankenstein argentino", vale decir la obsesión de producir con toda esa masa humana heterogénea mediante una precisa alquimia social el nuevo "hombre argentino", seleccionando lo bueno de las distintas razas y eliminando lo indeseable.

Esta idea portante es la idea de la sanidad de la raza argentina y es justamente esta integridad y sanidad la que es amenazada por la prostitución, y con ella por las enfermedades venéreas a lo que se suma el espectro del alcoholismo.

La vivienda habrá de ser entonces un ajustado instrumento de modelación y de control.

Alvarez, en otro de estos textos dice: "el padre, jefe y ejemplo de la familia, después de una activa jornada de la bor no halla en la pieza del inquilinato el medio amable que lo invite al reposo en compañía de los suyos, y poco a poco se convierte en un asiduo contertulio de la taberna más cercana (el tema es recurrente). Allí se gesta el vicio que quebranta sus energías, aplasta su voluntad y le resta aptitudes para costear las necesidades de su casa. Miseria física, moral y económica, principio de su derrumbe. Además (y aquí está el niño otra vez), la falta de espacio en el patio común, allí donde se realiza el tránsito de intrigas, donde se aprende el vocabulario irrespetuoso y soez, donde a grandes voces se comentan los deslices de la concubinas a través de su historia poligámica y donde en fin, suele festejarse sin recato el mal gusto de anécdotas impúdicas, lleva a los menores a la calle durante gran parte del día. (La visión del conventillo es, como vemos, la de un verdadero infierno moral). No podían pedirse más auténticos focos de corrupción".

Se trata entonces de generar un dispositivo que retenga al padre de familia, que permita componer, inventar esta nueva figura que es la del ama de casa, de modo que entrene y vigile al niño, prepare los alimetos y garantice la higiene. La casa deberá entonces permitir un buen orden y simultanea

mente hacerlo visible.

Piénsese que ni la propia mujer de quienes escribían esto vivía de este modo, ni la mujer a quien el discurso se dirige tenía esta casa. La mujer que se está modelando es un sujeto nuevo y para esta nueva figura tiene que aparecer un nuevo lugar. Por eso la pequeña cocinita que veíamos antes va dejando de ser "funcional".

Aparecen entonces todos estos temas nuevos y junto al lugar de la mujer se irá definiendo el lugar del hombre, y, muy importante, el del niño puesto que si éste podía hacer libre uso del espacio de la Gran Aldea, la Metrópolis con su mezcolanza incontrolada de seres y ámbitos lo va recludiendo con el objetivo de un más eficaz amañamiento cada vez a ámbitos más pequeños. (Piénsese en la dimensión del espacio de Tom Sawyer y el de un niño contemporáneo metropolitano en su habitación con banderitas).

Otro tema importante es el del dormitorio, directamente vinculado a la administración del sexo. De acuerdo a esto el sexo debe ser ejercido de una cierta manera, que establezca perfectamente los límites que son los justos para reproducir la fuerza de trabajo, con lo que el placer no tiene absolutamente nada que ver.

En el año 1919 Coni, un médico muy importante que dirigía la revista semanal de medicina formula la primera utopía urbana para Buenos Aires, algo verdaderamente atroz. Se trata de un lugar perfecto, donde todas las actividades están prolijamente localizadas: el deporte, la casa, el transporte, todo funciona en modo impecable y funcional salvo el puro placer, que en el mundo de Coni carece de lugar.

El proceso de definición de la casa es paralelo al desplazamiento de la población del centro hacia la periferia. De este modo, la gente de los conventillos del centro va siendo empujada hacia los suburbios, donde habitarán casas autónomas que repiten en la primera fase el modelo de la choricera que vimos en el primer proyecto. También la casa chorizo se desarrollaba en el tiempo a partir de un cubo elemental al que se le iban agregando otros iguales, tantos como lo indicara la dimensión de la familia (o el grupo de familias) que en ella se instalaba.

Después veremos como esa casa chorizo va a ser criticada también. El principal objetivo de este período es el desplazamiento y esto está determinado por varios factores. En 1900-1910 se produce una transformación en el precio del pasaje de tranvías. Este pasa de significar el 20% del salario de un obrero (de utilizarlo en forma cotidiana), al 2%. De este modo, al electrificarse la red, lo que hacía prácticamente imposible la residencia en lugares alejados de la fuente de trabajo dejó de presentarse co-

obstáculo. Este fué un determinante muy importante. La segunda determinación fué que para esa época se produjo también el traslado de las industrias. En su excepcional sobre Buenos Aires, Scobie presenta un mapa donde demuestra que la mayor parte de las industrias que había en la ciudad se trasladan en estos años. El factor que opera sobre esto es obviamente la especulación de la tierra, la transformación de la tierra con precio agrícola en tierra con precio urbano, sobre la base de las promesas de urbanización o sea de un agregado ideal que se suma al precio real.

Pero además hay que tener en cuenta un factor de orden diverso. Se trata del problema que significa la masa de inmigrantes concentrada en el corazón de la ciudad. Se argumenta que las familias no se entienden, que se generan problemas entre ellas y a partir de esto se desalienta la producción de casas colectivas.

Un elemento que también presiona hacia la periferia es el siguiente: Rawson dice en su libro que "los extranjeros que constituirán seguramente el mayor número de los habitantes de las casas que va a edificarse, y que pueden ser beneficiados con la práctica saludable de la adquisición progresiva de la propiedad quedarán de tal manera radicados a su país adoptivo que llegará a ser una excepción la de aquellos que estén esperando lograr algunas pequeñas economías para volverse a su país".

La casa individual es en la preocupación de Rawson un factor fundamental en la política de retención de la inmigración y con ello en la política de ahorro global y destino de tal ahorro sobre el mercado nacional. La casa representa permite la ligazón concreta, material de la masa de inmigrantes con este país, es casi una formalización de la noción misma de "patria". Esto se puede continuar con la propiedad de la casa y esto es permitido por esta combinación de intereses diversos que es el dispositivo de conjunto.

Pero hay una determinación que no debemos olvidar. Los planteos de vivienda colectivos exigen un excedente de trabajo asalariado que se agrega a los costos.

Con la construcción de la vivienda individual se consigue extraer de los costos la mano de obra, con lo que indirectamente aumenta la superexplotación. Por si esto no bastara, simultáneamente se soluciona el problema de la concurrencia al despacho de bebidas al dedicar el tiempo libre a la construcción y mantenimiento de la casa.

Hay trabajos teóricos que analizan incluso el tema, reflexionando sobre la conveniencia o no de que la casa sea hecha sin terminar, que deje partes sin realizar para producir lo que les estaba señalando.

Ahora bien ¿quién es el agente de este proceso?

El agente de este proceso inicia su definición como tal en 1913/14, en 1914 se vuelve a debatir y en el '15 se sanciona el artículo 6937 que es la ley de Casas Baratas, la que instituye la Comisión Nacional de Casas Baratas. Merece destacarse que en su composición no hay ningún arquitecto; hay médicos, ingenieros, abogados pero no se piensa que deba existir en el equipo director ningún arquitecto.

Quando esta operación se va desarrollando, la tarea no consiste sólo en impulsar la creación de casas aisladas, sino que además se va construyendo una precisa crítica a esa imagen indiferenciada de casa que permitía grados de libertad que no eran admisibles, o podían llegar a generar algún otro tipo de problemas.

Creo que una de las preocupaciones que subyacen al debate -e incluso a las construcciones que la Comisión realiza- es la transformación del modelo de la casa chorizo en la casa cajón.

Mi intención es puntualizar que lo que en general se ha observado como tarea de la Comisión es la fabricación de los grandes conjuntos y sólo eso, por lo cual se ha juzgado insuficiente su accionar; pero que esto significa perder de vista el profundo motivo de existencia de este organismo, para el que la construcción era sólo uno de los medios y no precisamente el principal. Desde este punto de vista puede decirse por el contrario que la tarea de la Comisión fué sumamente eficaz e incisiva. La Comisión se fundó en el '15, aunque se pudo hacer muy poco hasta la década siguiente. Hay que tener en cuenta que recién en 1916 sube Irigoyen al gobierno. La ley fué presentada por Cafferatta; sus fondos debían provenir de las carreras que el Jockey Club organizaba los días jueves. Lamentablemente estas fueron al poco tiempo interrumpidas por lo que la comisión siempre contó con muy escasos recursos.

Como les decía antes, los arquitectos tuvieron muy poco que ver con el accionar de la Comisión. Un caso excepcional es el de Beretervide. Vale la pena detenerse sobre este problema.

Yo creo que hasta el '30 más o menos los arquitectos estaban en sus cosas. Eran especialistas en el modo de representación, eran especialistas en el lenguaje. Se los traía de Europa para hacer los grandes programas significativos: el Congreso, los municipios, los teatros, las grandes mansiones, etc.

En este sentido, los arquitectos con este problema que estamos viendo no tenían absolutamente ningún punto de contacto.

Y aquí se hace necesario insistir sobre la idea de que la institución de la Arquitectura no es algo permanente

y que en consecuencia sus roles y actividades van cambiando.

Vladimiro Acosta decía que el gran problema de la arquitectura moderna es la vivienda. Yo estoy de acuerdo, pero planteo la necesidad de ajustar esta idea en el sentido de que el gran problema moderno que afecta a la arquitectura es la construcción del dispositivo de la casa, algo que es simultáneo al otro gran proceso de transformación que implica el paso del valor de uso al valor de cambio, en otras palabras al proceso de transformación de la casa en mercancía. Un tema éste al que a mi juicio se subordinan los demás.

En el primer período los profesionales que intervienen en este proceso son fundamentalmente médicos: así Rawson, Wilde, Coni.

En el segundo período, el de la crítica moral, se incorporan otros profesionales, aunque los arquitectos siguen ausentes: así vemos ingenieros, abogados, curas, maestros, etc. De ellos depende la elaboración de las nuevas nociones y la puesta a punto de las nuevas técnicas que requiere el estadio de construcción del dispositivo. El lenguaje, a este punto no constituye problema. Hace falta una organización y una localización diversa de la casa, nada más ni nada menos; la representación es cosa de quien lo realiza y no constituye inconveniente ni requerimiento ninguno. En el momento en que esto se haga presente, recién entonces se golpeará a las puertas de la Arquitectura y se requerirá la intervención de los arquitectos.

En 1934 Nicolás Repetto, médico, fundador del partido socialista, financió una de las primeras casas colectivas del Hogar Obrero, utilizando para ello un dinero que tenía a partir de su práctica profesional. Junto a su mujer, Repetto intervino paso a paso en el diseño de la casa. Los socialistas realizan en 1934 en uno de los locales de la Cooperativa El Hogar Obrero una exposición que se llamó "La vivienda ideal", sobre el tema del perfeccionamiento de la vivienda. En un discurso que pronuncia en esa ocasión Repetto deja bien claro que los socialistas no van a otorgar de aquí en más ningún crédito a quienes se propongan construir una casa chorizo.

Beretervide también participa activamente en el debate contra las casas chorizo.

El problema que presenta la casa chorizo es que es totalmente indiferente, por lo que deja abiertas una cantidad de valencias: no retiene al hombre, no cualifica a la mujer, no controla al niño, no unifica la familia. De los muchos argumentos que habrán de utilizarse, me interesa observar particularmente la atención que se presta al problema del living. Repetto dice así:

"La vida interior en la vivienda ideal debe realizarse

principalmente en un amplio y bien iluminado living, que es el cuarto de estar del hogar moderno; todo debe girar en torno, todo debe estar supeditado al living. Es una pieza amplia e iluminada que posee pocos muebles pero sólidos y confortables (es significativo que en este momento se juzgue necesario explicar que cosa es un living), dispuestos en forma que no incomoden y que inviten a ser usados con generosidad; nada de muebles destinados a ser mirados a la distancia (recordemos este tema de los muebles). En este living aspiramos a centralizar muchas de las funciones principales de la vivienda. Queremos que en un rincón del mismo esté dispuesto el comedor y en el extremo del rinconcito opuesto la mesa de trabajo para leer, escribir, para dibujar, etc. En el centro del living algunos muebles para la reunión familiar: la madre, los hijos, el padre. Cerca de aquí debe estar el aparato de radio, que ha dejado de ser privilegio de las clases ricas para ponerse generosamente al alcance de todos los hogares. Y es el aparato de radio el que está rehaciendo la vida del hogar - rota en muchas familias - o dándole base natural y espontánea a los hogares modernos. "Sigue haciendo toda la descripción de la nueva casa y cuando se refiere a la cocina dice: "queremos enseñar a amueblar la cocina y tenemos alguna autoridad para ello: cuando construimos la última gran vivienda colectiva del Hogar Obrero en la esquina de Alvarez Tomas y Elcano, ya hartos de ver entrar en nuestras lindas y claras cocinas el ruido mobiliario, esas mesas cargadas de años y desaseo, después de ver entrar en ellas tantos elementos impropios nos dijimos: en la tercera casa colectiva aplicaremos a las cocinas un mobiliario suficientemente adecuado para todas las necesidades del hogar; y pusimos en ellas repisas, ganchos metálicos, filtros, mesas de mármol, en una palabra una instalación completa, para que nadie pudiera introducir en ellas muebles de ninguna clase".

Repetto no se detiene aquí, y prescribe incluso el cambio de los regímenes alimenticios, auspiciando hasta la modernización de las comidas.

Pero esto no es nuevo. En la revista de Medicina que les mencioné antes, el tema de los regímenes alimenticios ya venía siendo estudiado y de este modo se va determinando meticulosamente cuando y que cosa debe comerse. El control de los comportamientos es una necesidad verdaderamente obsesiva, en sus menores detalles. Particularmente ejemplar de esta actitud es un ensayo allí publicado titulado "Pan y sexo".

La argumentación de Beretervide está expuesta en su prelación al Congreso de la habitación popular, en el '39. Allí lleva a cabo una crítica punto por punto de la casa chorizo. Si uno lee estos argumentos desde una óptica diversa debe reconocer en ellos una importante carga

digamos "extra-logica"; así, cuando introduce términos morales en la crítica de la intercomunicación entre cuartos como única circulación interior, o cuando reduce el tema de la altura de los locales a una cuestión aparentemente higiénica. Pero ¿quién dicta la moral? ¿porqué la consecuencia del razonamiento sobre los locales debe ser necesariamente la disminución de su altura?

Es posible comprender ahora el tema del '30.

Es entonces cuando la arquitectura como Institución comienza a ser afectada, vale decir que se hace necesario un desbloqueo de sus normas y además se le comienza a requerir una representación diversa del habitar.

Lo que determina este hecho es la vuelta al centro de los nietos de la primer oleada inmigratoria.

Iremos viendo los factores que inciden sobre este fenómeno, pero uno de los principales que debemos tener en cuenta es el enorme crecimiento del aparato del estado y con ello la terciarización de la sociedad argentina.

Como balance de la construcción anterior es interesante leer un texto de Victoria Ocampo. En él es posible verificar la reacción de la "cultura" frente a la situación generada por la dispersión de las casitas individuales sobre el suburbio de Buenos Aires.

Estas casitas, en su desorden y en su diversidad no hacen mas que expresar el desorden y la diversidad que componen desde la inmigración a la sociedad argentina. En el margen opuesto se ubica la frankensteiniana necesidad de componer esta diversidad en la nueva figura del hombre argentino.

En su relato Victoria Ocampo se refiere al paisaje urbano que ve en su traslado de San Isidro al centro (notoriamente ella no residía en la casa moderna que le había hecho construir a Bustillo en barrio parque).

V.O. dice lo siguiente: "qué espectáculo desolador; casas, casas pequeñas y grandes, recién construidas y profundamente inarmónicas, viejas quintas subdivididas en pedacitos y a esto lleva, seguimos diciendonos, la realización del sueño de la casa propia. Esto comienza a darse vuelta, a esta indecible fealdad, a este galimatías, a esta indecorosa mezcla de malos gustos distintos, de inculturas que se han arrogado el derecho de expresarse en ladrillos. ¿Porqué aberración monstruosa esta quente que se somete (S.aut.) con toda naturalidad a un standard en materia de automóviles, de cuellos, de paraguas, de cacerolas, se imaginan que el honor exige no someterse en absoluto cuando se trata de casas? Y mas adelante, concluyendo el viaje, cuando ella llega al centro y mirando el puerto dice:

"Habría que huir, habría que irse, pero la huida en una transatlántico sólo es posible para muy pocos y aún entre esos pocos, los que se inquietan por su pa-

is sienten que esa huida sería una confesión de derrota y nosotros no aceptamos la derrota."

¿Quiénes no aceptan la derrota?

Se trata de un sector amplio que en reacción frente al tema de la inmigración, empieza a producir una alternativa distinta.

Yo creo que aquí es donde se definen los rasgos fundamentales de la modernidad en la arquitectura argentina: ante el caos, ante la multiplicidad ante la diversidad absoluta oponer otro tipo de valores. Ir hacia atrás y buscar los valores en la propia tradición pero en lo propio esencial, recuperando en el '30 al gaucho, a su simpleza, a la simplicidad de lo nacional del hombre de la pampa, etc.

Pero lo que subrayo es este valor de la simplicidad, de la sencillez, de la clasicidad criolla como algo nos lo han llamado. Sobre este tema hay un análisis lindísimo de David Viñas en su libro sobre literatura argentina. Cita allí por ejemplo un texto de Julio Costa que se llama Hojas de mi Diario que habla de los valores del gaucho diciendo que: "No les va a dar ejemplo de favoritismo como lo encontrarán en las ciudades, es un hombre que no tuvo tiempo para aprender a tocar la guitarra, ni a cantar milongas" (quiénes cantaban milongas? de dónde surge todo este mundo de la milonga?)" "Y que ahora se sienta en una cabeza de vaca porque no tiene sillas, duerme sobre su viejo recado porque no tiene cama; esto no será buena suerte, pero virtud y resplandece como el oro en el humilde rancho! Virtud en la pobreza, entonces, virtud en la sencillez. "Los amos prefieren lo concreto - dice Viñas más adelante- aunque lo disimulen entre desplazamientos, met aforas y sublimaciones. Hacia sus esclavos detentan una ideología de espiritualización, donde la pobreza, contraparte de los intereses por su proximidad con los bienes aunque no los penetre ni se contamine con ellos, adquiere brillo, y esta curiosa propiedad se convierte en virtud y llega a resplandecer como el oro. Indudablemente que la pobreza, ateniendonos al cuadro que los propone este sucesor (Costa) de los gentlemen del '80 puede identificarse con la nada y, como tal ser considerado su esencia".

También Lugones dice en un poema dedicado al campo:

"Porque con doble mérito valía/ su silencio tanto como su palabra".

En el sistema que describía al principio, en el que se inscribía esta segunda etapa, ligada a la electrificación y el abaratamiento de los transportes, a la necesidad de abaratar los costos de la comida, que llegaban muy elevados al centro debido a las intermediaciones

res, en tal sistema, decía, el alejarse hacia la periferia implicaba una gran cantidad de ventas.

Al aumento de la dimensión del Estado y de los restantes empleos terciarios superiores, está ligado el desarrollo de la red de subterráneos.

Subtes es sinónimo de medio masivo de comunicación. El centro se hace necesario porque en el centro se depositan además los grandes atractivos del consumo y la utilización del tiempo libre. Se multiplican los cines, se multiplican y modifican sustancialmente las vidrieras, aparecen los grandes servicios urbanos, como el Abasto, y se multiplica y difunde el uso del automóvil y con él se desarrolla la industria de la construcción, ligada a la ingeniería vial.

Todo esto se vincula además con los cambios que se van operando en la estructura general del país y a su vez cada vez más notoria inclinación hacia el campo de los Estados Unidos.

(A la construcción de la red subterránea está conectado otro fenómeno de no poca importancia: se trata de la masiva introducción en el mercado de la construcción de empresas de origen alemán (Geopé, Siemens Baukunst, etc.) que comportan una modernización de las técnicas y un elevamiento de los estándares de la mano de obra especializada, algo que caracterizará fuertemente a las arquitecturas de la década del '30).

Se produce por otra parte una ley de modificación de uso del suelo que permite una brusca elevación de las posibilidades de explotación de los terrenos.

Todos estos fenómenos confluyen a la fabricación del fenómeno de la casa como mercancía, carente por ende de todo agregado de valor. La casa del centro, al ser una casa dirigida a un público anónimo y masivo debe necesariamente reducir a cero sus valores significativos.

Aun así, deberá esperarse a 1948, cuando se sancione la ley de propiedad horizontal para eliminar en forma absoluta el tema del Valor en la construcción masiva de casas. Mientras tanto el hecho de funcionar como edificios de renta preserva un quantum de cualidad: técnica en razón de tener que contemplarse la necesidad de una mínima inversión en mantenimiento (en modo de no reducir la renta); significativa porque hace referencia a un único propietario que puede en última instancia imponer u orientar ciertas preferencias de gusto.

El debate sobre la modernidad no es secundario o de entrelíneas en este período a caballo de la década del '30. Por el contrario, es un debate abierto en las distintas áreas de las ideas y del saber.

En La Nación, por ejemplo se publican un par de artículos firmados por José Gabriel que se llaman "origen y sentido de la modernidad". El autor va a la búsqueda de la noción de modernidad a la historia de Roma, y en relación a eso dice: "Con el apogeo de Roma ya no hay más ciudadanos romanos y hombres bárbaros, todos son uno en la ley porque Roma lo concede, en los hechos porque lo impone la contaminación consentida. Es el momento en que se mezclan las razas, las sangres, los linajes, las creencias, las costumbres, los instrumentos; es el momento en que se torna posible para todos vivir, sentir, pensar indistintamente de una u otra manera; es el momento en que se relaja todo concepto sustantivo, es el momento en que surge la modernidad, la obediencia a los modos, la moda en fin para expresarlo en una vez con la palabra debida. Eso es la moda: la obediencia conciente a los modos del ser".

A mi juicio Gabriel está planteando aquí la más avanzada concepción de la modernidad puesto que yo creo que el núcleo de la noción de modernidad está precisamente en el reconocimiento de la inexistencia de centralidad alguna, en la aceptación de la pluralidad de la composición del mundo y de la diversidad de componentes que lo integran, amitiendo incluso una forma de gobierno como choque y como expresión de esa diversidad de esas oposiciones.

Sin embargo este concepto es invertido por esta elite intelectual, por este grupo que maneja estas ideas en la Argentina. Lo que es diversidad como valor de la modernidad va a aperecer o ser presentado como síntesis, como esencia, como simplicidad, exactamente en el polo opuesto a aquella diversidad. Es esto lo que subyace en la crítica que leamos de Victoria Ocampo.

Y esto no se produce solo en los textos literarios, sino también en los de los arquitectos, como Prebisch o Vilar. Este último, por ejemplo dice que "como en todas las revoluciones, existen alrededor de esta contemporánea una cantidad de tentativas y especulaciones malsanas, producto de la ignorancia, del exhibicionismo y hasta de la mala fé. ¿Estilo moderno?. Para los que hayan hecho un balance conciente de la arquitectura de nuestros tiempos resultará claro y decisivo el valor de la única tendencia posible y a la que como una aparente contradicción podríamos llamar escuela clásica del siglo XX". A continuación Vilar hace una crítica a la noción simplista de clasicismo y la asocia después a otro tipo de valores, como los de la eficiencia y la simplicidad de las plantas, los requerimientos circulatorios, la abundancia de luz natural, las condiciones higiénicas, etc.

Prebisch mismo, en "Una ciudad de América" (también aparecido en Sur) se plantea: "Hubo un momento en que Bue

nos Aires tenía un carácter definido, es decir una apariencia física perfectamente acordada, con su realidad espiritual, sus características no eran como hoy negativas, correspondían admirablemente a su destino, era una ciudad con la belleza de las cosas que son exactamente lo que parecen.

El avance inmigratorio no había alterado aún la ordenación jerárquica de su sociedad, ni la fisonomía moral de su pueblo. Hoy el rumboso capricho del parvenu a extendido, a lo largo de nuestras calles las más absurdas variedades del disparate arquitectónico". Resulta nitida la coincidencia de estas opiniones con las de V.O.

En el texto donde presenta su famosa Ciudad Azucarera, Prebisch se refiere constantemente al hecho de que la estética contemporánea es para pocos no pudiendo ser entendida por las grandes masas. Para él "la obra de arte contemporánea que por su concentración, su sutileza, su carácter eminentemente espiritual y tendiente cada vez más hacia la abstracción, presenta pocos caminos de acceso a la comprensión limitada de la generalidad."

Quiero leerles también un texto de Alberto Erro aparecido en Sur, particularmente interesante por cuanto Erro no era arquitecto. "La casa - dice Erro-, pequeño mundo, cosmos propio, cosmos donde la voluntad del hombre rige por oposición al cosmos sometido a leyes inexorables que escapan a su dominio" (afurí explicó cuando estuvo en Buenos Aires de que modo buena parte del clasicismo griego debe entenderse como una actitud de conocimiento que para sobrevivir a lo desconocido recurre al planteo de certidumbres absolutas).

"El estilo de los hombres a que he aludido - sigue Erro- es descarnado, aspero y enjuto, con cierta dureza energética y natural. De ningún modo podría ser comparado a un paisaje en que predominaran los valles o las colinas; habría que compararlo más bien con una escarpada ceranía o con el mar en días borrascosos".

Cabe preguntarse: ¿borrascosos para quien?. Refiriéndose a la escritura de Unamuno, Erro dice más adelante reivindicándola: "Es una forma forjada con recursos elementales muy escasos, del cual los retoques parecen estar proscritos, completamente exenta de combinaciones y figuras agradables; casi indigente diría". Y agrega después subrayando los valores del drama ante los de la comedia: "Es una tensión desgarrada y premiosa que deja lo más entrañable al descubierto y quien lo soporta no puede hablar sino con el espíritu desnudo. El interior en este estado dramático no se puede calcular, no se puede simular, no se puede fingir (...), es el momento del grito, de la confesión desolada. Entonces se ve algo que antes no se veía ni se imaginaba, o se deja ver algo que se tenía oculto; es el momento de abrir los ojos aterrados ante la realidad o de mostrar el pecho en

llagas descarnado, reducido a lo esencial y abierto al mundo exterior, estos son los rasgos extrínsecos más acusados de la época presente".

¿Porqué se produce esta modificación?

Primero: fabricar mercancía con las mismas leyes de la disciplina que existían hasta entonces se hacía ya imposible, porque esas leyes no estaban hechas para fabricar mercancías puesto que la mercancía está desprovista de valor: las simetrías, determinada articulación de llenos y vacíos, etc., en general las leyes de la disciplina implican agregados y trabas improductivas y costosas. Se pueden seguir aplicando en casos particulares, en objetos de significación o propaganda, pero la producción masiva las excluye.

La primera y principal necesidad, el primer requerimiento que el conjunto de las condiciones externas planteaban a la Arquitectura como institución era la destrucción de aquellas leyes y normas que hasta entonces la regían, lo que tiene su más importante traducción en la liberación o estallido de la planta.

El segundo requerimiento será la producción de una diversa representación.

Toda la transformación funcionalista de la planta clásica se produce según el principio de eliminar excesos, excluir elementos innecesarios rigiéndose por una valoración de la función a partir de la norma de la honestidad. Esta honestidad aparente es a su vez el elemento básico que permite la supervivencia de la mercancía en el mercado.

Lo que se llama a hacer a los arquitectos es, a mi juicio una representación de esta honestidad, allí donde se hace visible para la sociedad, vale decir en el plano de la fachada.

Pero interviene sobre esto además otro factor importante que se liga al reflujo de la población del suburbio sobre el centro: es el tema de la memoria.

Un artículo de La Habitación Popular titulado "la casa propia" nos proporciona la clave de esta interpretación.

El autor, participando en la discusión acerca de si la gente tiene o no que participar en la construcción de sus propias casas y dice: auspiciando la primera posibilidad: "Allí está todo colocado por sus manos, todo es fruto de sus sacrificios, todo tiene el saborcito de algún cariño, o de algún recuerdo que llena el alma". Yo pienso que esta vuelta al centro debe producirse en oposición a esa consigna y sobre la base de una especie de pacto de Fausto: perder el alma y con ella perder la memoria. Al centro se vuelve en blanco.

Prebisch sostiene que "los argentinos no tenemos tradición, no tenemos historia, estamos en mejores condicio-

nes que otros pueblos para construir la modernidad". Y yo me pregunto ¿que significa que en la Argentina no tenemos historia? ¿que se está pensando cuando se dice que no tenemos tradición? ¿no es esto una negación terminante de las tradiciones y las historias concretas de la enorme masa de población que compone la Argentina moderna? ¿no es esto una manera de decretar que esas historias y esas tradiciones deben ser olvidadas, borradas, ignoradas? ¿o no podrían haberse incorporado los pasados, la memoria, los saberes de toda aquella gente en modo creativo y productivo a nuestra cultura?.

Cuando Repetto decía "no entrar a la cocina con los viejos muebles", no se estaba refiriendo solo a un orden higienico, en su consigna subyacía la necesidad de eliminar también ese "saborcito de algún cariño", la memoria, una cualidad ligada precisamente a las cosas y al espacio.

Eso me hizo pensar que en el debate famoso sobre la nacionalización ya estaban en el treinta planteadas las líneas principales de resolución. Con el avance de la nueva arquitectura blanca, de esta nueva representación sin referencias a particularidad alguna estaba ya dado el gran paso de la la nacionalización cultural, precisamente mediante la eliminación de la referencia, mediante la unificación.

Por supuesto que hay otro tipo de razones y otro tipo de ventajas. También a la clase media le conviene en cierto modo aceptar el pacto.

Hay un texto de Osar Masotta que dice: "La clase media en general y el nuevo sector terciario en particular observaban en esos años el espectáculo de la modernización de la oligarquía con admiración pero desde afuera.

Arit dice: "Las hijas de tenderos estudian literatura futurista en la Facultad de Filosofía y Letras, se avergüenzan de la roña de sus padres y cada mañana regañan a la criada si en la cuenta del almacén descubren diferencias de centavos. Lo más insoportable de la humillación que padecen consiste en la hipocresía que la clase a la que pertenecen les obliga a adoptar. Para sustraerse a ella reivindican una sinceridad absoluta, y desde esta sinceridad absoluta a la pureza no hay ni siquiera un paso". Y Masotta hace toda una unión de esto con el personaje de Erdosain en el juguete rabioso, y de como este ataca desde la sinceridad, desde la misma prisión en la que se encontraba sometido, a todo el resto de los valores.

"Los apestados de Arit, dice Masotta- adoptan una ingenuidad extrema para repudiar a un mundo que los repudia y lo hacen con las categorías mismas de ese mundo. Si con la humillación todo llega de nosotros hacia ellos, a partir de la moral puritana a que se los ha obligado a confinarse y que adoptan, todo partirá de ellos ha-

cia el mundo. Si el mundo los ha hecho a su imagen, ellos espejarán esa imagen, y si se los ha excluido en un rincón oscuro, ellos se vengarán encendiendo un foco de luz que creará una sombra inmundada por detrás de cada uno de los objetos del mundo".

Y esto no es solo una metáfora literaria.

En la crítica que aparece en La Nación de la casa de Victoria Ocampo, firmada por Rinaldini, se describe el barrio donde está la casa, por el que el autor ha pasado muchas veces y donde sin embargo el día que lo recorre con motivo de su visita a la obra recibe una rara impresión, percibe algo particular, algo se le revela: "No estaba mal la casa sino su vecindad-dice Rinaldini-. Me sorprendí de que hayamos vivido tanto tiempo en tanto acuerdo con una arquitectura a tal punto recargada de ornamentos inútiles y tan fuera del sentido actual de la vida".

En otras palabras, la casa consigue que lo otro sea lo Otro: esa sinceridad de la casa permite ver en el mundo su presunta hipocresía.

Pero la casa que es un verdadero símbolo del inicio de esta modernización es la que un par de años antes, la misma Victoria había construido. La obra tiene varias características interesantes: 1) No la proyecta ni la construye un arquitecto (el constructor fue un fabricante de caballerizas). 2) El comitente no fue un hombre sino una mujer (la mujer como el lugar de la transgresión) y 3) La obra se localiza en Mar del Plata (que es también el lugar donde como lo señala agudamente Sebrelli, todas las transgresiones son posibles, donde todo lo que no puede hacerse en la metrópolis es admitido).

Voy a tratar ahora de mostrarles con algunos ejemplos concretos este proceso de modernización.

Observando tres obras sucesivas tomadas al azar puede reconocerse la transformación de la planta, regida por la necesidad de romper el obstáculo epistemológico que implicaban las leyes de la disciplina.

Hay una gran cantidad de sobreentendidos y pericias del oficio en el arquitecto que ha tenido una formación académica, que determinan la construcción de la planta. Se advierte una subordinación de esta a la composición de la fachada, a las simetrías interiores y a una cierta relación entre los distintos espacios, a pesar de tratarse de una obra especulativa.

En una planta sucesiva, de Vilar, todavía hay unos rasgos, algunas intenciones de clasicidad. Finalmente en la tercera puede verse completado el proceso de bastardización. Aquí el arquitecto toma literalmente el programa y utiliza todo el nuevo aparato de va-

lidación para proponer esta planta, que no tiene ninguna estructura soportada en la disciplina. Paralelamente da a la fachada la representación de la simplicidad, de la sencillez en la cual la operación está basada.

Sin embargo, si el caso anterior es claramente bastardo y se aproxima a lo que podríamos llamar el colapso de la disciplina, si observamos una de las plantas altas del Kavanagh podremos detectar la lucha entre las dos tendencias. No estoy reivindicando esta planta en particular, pero sí la valentía o la seguridad con que se emplea cierto sistema compositivo en ciertas partes de la planta, y otro, completamente diverso en otras. Esto se aproxima bastante al concepto de perversión que les explicaba al principio de esta charla, cuando enunciaba las distintas posibilidades de la modernidad. Es necesario precisar ahora la siguiente idea.

La "modernización" es esencialmente el fenómeno hasta aquí descrito y se basa como hemos visto en la profunda transformación de un elemento clave de la sociedad como es la casa, o sea la célula generadora del tejido construido.

Este fenómeno impacta sobre la resolución de los restantes temas de la disciplina y este impacto, que descalabra la certidumbre tiene características diversas. En algunos casos se tratará de aplicaciones directas de las leyes de la "sinceridad" ya enunciadas; en otros se expresará el conflicto entre sistemas; pero en general se producirá un desplazamiento hacia los viejos temas de los nuevos significantes, vale decir de las nuevas formas resultantes, las que no atadas a la lógica ferrea de la especulación permiten valencias más o menos libres de uso.

Trataremos de ver como las nuevas formas habrán de procurar sejetarse en modo diverso a determinaciones diversas, significativas o funcionales.

Cuando estas determinaciones se aflojen el resultado habrá de ser de pura retórica.

Los comportamientos de los sujetos están condicionados dentro de estos límites y según estas direcciones y, tales son las tensiones opuestas, la propia integridad de la práctica de proyectación hará crisis.

En los ateliers de la calle Tres Sargentos, de Sanchez, Lagos y De la Torre se expresa lo que sucede en el tema de los agentes a partir de todo este proceso.

Los agentes cambian, no son los mismos. Yo les decía antes como se constituía en las anteriores etapas.

¿Qué pasa cuando ahora, además de ocuparse de los temas tradicionales, los propios arquitectos tienen que encarar otro tipo de temas, unificando en su persona el conflicto entre las leyes de dos prácticas diversas,

una centrada en la significación y la otra en la especulación.?

Creo que esto puede ser entendido a partir de admitir la idea de la dispersión del sujeto. Si se les pide coherencia a todos estos agentes no es posible entender este período.

Por supuesto, hay agentes que podrían decirse indivisos, no divididos; hay agentes programáticos, como Prebisch, pero hay también distinto tipo de agentes vinculados a áreas distintas del campo intelectual como los que actúan en forma anónima dentro del estado. Por eso los ateliers de la calle tres Sargentos pueden ser perfectamente producidos por el mismo agente que proyecta el Banco de la provincia de Buenos Aires para la misma época.

Por otra parte, ligado al tema del pacto de la clase media, del pacto de los que vuelven, está la idea (que yo traté de transmitir en un texto sobre el área central de Buenos Aires) de la cultura de la transparencia, de lo que los alemanes llaman la Glasskultur. Mediante esta idea se opone un absoluto a otro absoluto: al absoluto del ocultamiento y de la hipocresía del sistema anterior se opone lo que en la estructura teatral sería la comedia respecto de la tragedia, esto es la absoluta transparencia de objetivos, la absoluta sinceridad de procedimientos. En el medio de esto está ese camino perverso que desechando cualquier totalidad cerrada admite la dualidad y el conflicto.

Más que Sanchez, Lagos y De la Torre, es Vilar quien expresa esta conflictiva dispersión del sujeto, implícita también en la dualidad de que hablamos, puesto que podría aducirse que en los primeros esta se debía a su existencia como gran empresa y por ende a una estructura productiva naturalmente compleja.

Vilar refleja esta multiplicidad en su comportamiento cambiante en relación a los temas que aborda, y si uno transita desde sus departamentos en la Av. Libertador, exactamente iguales entre sí, y carentes de toda retórica, pasando por sus edificios de oficinas (como los de la Diagonal Norte) igualmente despojados, verifica el cambio de actitud que implican sus cada vez más densos experimentos lingüísticos en las series más libres que van desde las estaciones de servicio a los clubes, como el Hindú, llegando a su máxima expresión libre no casualmente en su propia casa. (A mi juicio esta casa tiene dos caras; una habla al exterior y expresa estas libertades, otra mediante la que se configura el interior, y, especialmente la planta, las niega).

En relación a las flexibilidades y libertades también puede construirse una serie en los edificios que han sido hechos por o para el estado.

El edificio de YPF sobre la Diagonal Norte es un producto típico de un sujeto múltiple: la planta es hecha por el departamento de arquitectura de YPF, mientras para hacer la fachada se convoca a un concurso ganado por Petersen. Son dos productos que se rigen cada uno por lógicas totalmente distintas que coexisten en una misma obra.

Pero a su vez dentro del Estado en la resolución de esos nuevos programas hay distinto tipo de características. Muchos son temas netamente burocráticos, pero otros se ligan a áreas de modernización técnica y también organizativa. Se trata de programas con un grado de sensibilidad muy variable en relación con las nuevas condiciones. Edificios más vinculados a las ciencias, a las técnicas o a otras áreas de la modernización pueden admitir mayores grados de libertad que los ligados a viejas instituciones como la justicia o la escuela.

El Churuca de Vilar pertenece al primer tipo. El edificio para los laboratorios de YPF, de Delamaria Prins y Olivera es expresión de las áreas del Estado más modernas. Piensen en el límite opuesto los edificios para el Ministerio de Hacienda o el Banco Hipotecario o la Caja Nacional de Ahorro Postal, directamente vinculados a la burocracia y a la vieja organización del estado. En las nuevas áreas se conforman nuevos equipos, más homogéneos que contribuyen también a una más nítida toma de partido por la modernización. En las estaciones de servicio de Vilar, proyectadas con grandes predeterminaciones técnicas y en una de las instituciones de mayor modernización técnica y con importantes requerimientos simbólicos, como el Automóvil Club se manifiestan también sistemas compositivos más libres.

Pero el punto más alto de la escala en experimentación lingüística se produce en los lugares del ocio, justamente de la trasgresión permitida: el Hindú Club, ya citado, el Náutico de Rosario, el Jockey en Punta Lara. El caso más extremo a mi juicio es el náutico en Mar del Plata proyectado por Barabén donde este soltarse de las leyes de la clasicidad, sin la contención del simplismo o la mistificación de la sinceridad requeridas en el ámbito especulativo, llega a una expresión exacerbada. Toda esta convulsión sufrida por la disciplina generó a su vez una cantidad de conflictos internos que se transforman en los problemas constituyentes de este período.

Así por ejemplo la relación entre modernidad del objeto y tradición de la trama urbana, planteada en términos de similitud o diferencia. Toda una serie de edificios tratan de vincularse a uno de los elementos, sin separarse del otro.

En el edificio del Ingeniero Moll sobre la calle Juncal, mientras la fachada está ligada al contexto, emerge de su cúspide un objeto naval estridente e ideado, un problema que Moll también experimenta en el Safico.

En el Gran Rex Prebisch opta por la diferenciación en la oposición simplicidad-complejidad que plantea respecto del lenguaje estridente de la calle Corrientes, pero simultáneamente refuerza la unidad con la trama al llevar el edificio plenamente hasta la línea municipal, de la que no propone alteraciones, a diferencia de la actitud del Opera que se presenta como un objeto autónomo.

El Kavanagh denuncia la diferencia por su tipología y por su planta triangular, la que se expresa con mayor fuerza en la visión desde paseo Colón; pero simultáneamente se construye frontalmente respecto de la Plaza San Martín y liga su basamento al Hotel Plaza.

Pero deben resolverse además otro tipo de problemas: ligados al tema de la "honestidad-escencia": ¿sinceridad en cuáles cosas? ¿simplicidad como? ¿cómo se vincula el tema de la sinceridad con el del uso de los materiales? con la técnica en general? ¿cómo se resuelve el tema de la sinceridad simultáneamente con el del clima o los de las necesidades y usos diversos? Será en la medida en que mejor se planteen y resuelvan estos interrogantes como una obra alcanzará mayores niveles de riqueza y calidad.

En el caso del interior del Gran Rex, por ejemplo, toda la estructura de la fachada está en realidad colgada y disimulada, oculta en los parantes de la carpintería mientras el conjunto se presenta solo como un ingenuo diafragma de vidrio.

El dinamismo que implica una estructura de usos de un cine con todo el tema del movimiento del público y en oposición a esto la necesidad de tranquilizar, de neutralizar este programa se expresa de este modo el tema del movimiento, pero en el máximo grado de contención. Prebisch podría haberlo anulado ocultando las escaleras, no exaltando tanto las diagonales, pero en ese caso hubiera eliminado la presencia del problema. Exhibiéndolo presenta a las escaleras en su diferencia frente a objetos similares en temas similares los que, en actitud de exceso y derroche aparecen señalando el punto opuesto a su síntesis y simplicidad. En otras palabras, creo que a partir de los criterios generales que he ido proponiendo se hace posible intentar algunas operaciones críticas metafóricas. Ahora bien, hemos operado en el ámbito de quienes admiten participar de la trama de conflictos que plantea la práctica sobre la realidad.

Queda sin embargo la posibilidad de eludir este tertorio, la posibilidad de la utopía.

Por eso voy a hacer solo ahora mención de Wladimiro Acosta. Creo que para poder juzgar su obra debemos eludir el espacio conflictivo y de enormes luchas que he descrito.

A partir de eludir este espacio, de no admitirlo se habren muchas posibilidades.

Creo que buena parte, probablemente la mas importante de la obra de Acosta se inscribe en la problematica del u-topos, del no lugar. (recuerdese el constante peregrinar de Acosta :rusia, Italia, Alemania, Brasil, Argentina, Venezuela, etc.).

En el caso de su propuesta para Buenos Aires , por ejemplo, si bien es posible encontrar importantes ligazones con Buenos Aires, basta pensar en su magnitud totalizante, o compararla con las intervenciones parciales y ajustadas del ingeniero de puertos que hemos visto antes para comprender su colocacion en un contexto de abstracciones.

La dimension profunda del debate sobre los modos de vida relacionado con los requerimientos del dispositivo de la casa esta absolutamente ausente de su formulaciones de renovacion de los mismos. La vision de la renovacion que Acosta propone se refiere a una idealizacion de los comportamientos vanguardistas de los ambientes del arte, o a un tambien idealizado sportivismo higienista.

La utopia puede o no ser construida.

Desde los criterios enunciados el Barrio Los Andes tambien se presenta como una construccion utópica.

Si uno piensa en toda la discusion en torno al tema de la localizacion de la vivienda y en torno a su dispersion o concentracion, el planteo del barrio se presenta como ingenuo.

Aunque se construya, el conjunto se presenta sin embargo como utopía. Y no se trata de un juicio de valor sobre la obra, puesto que esta y sus conflictos son resueltos con un altisimo nivel por un profesional excelente como Beretervide.

Asi, mientras en general las construcciones del periodo tienden a una absoluta economía en la distribucion de los materiales de mas calidad, el conjunto está recorrido por una constante y sostenida busqueda de la cualidad, lo que se verifica en el tratamiento de la mampostería, de los tramos de hormigon o incluso en los dibujos geométricos texturados y coloreados en los aleros.

Pero incluso en la propia idea socialista, naïf de la organizacion comercial del barrio se verifica la utopía de unos comercios introvertidos, casi ocultos en los que la mercancia se presenta con pudor.

Quedan a partir de aqui abiertas de todos modos varias

questiones y creo que eso es lo que va a condicionar lo que sigue como proceso.

Prebisch en el libro dedicado a él cuenta lo siguiente: "El problema de la arquitectura contemporanea tal cual se acostumbra a encararlo entre nosotros conduce fatalmente a resultados falsos. No son los arquitectos los únicos culpables de ello. La organizacion individualista de nuestras ciudades obliga a considerar la casa en sí como el fin último de la arquitectura. En las buenas épocas la casa no existió sino en funcion de la ciudad; un sistema estructural bien establecido producía la unidad estilística de que carecen las ciudades contemporáneas. El problema así planteado nos lleva directamente a una mera renovacion formalista porque tiene que resolverse dentro de un sistema urbano erróneamente establecido y que imposibilita toda libertad legítima en la concepcion arquitectonica.

Por excelentes que sean las intenciones de un arquitecto ellas se ven tiranicamente supeditadas a las absurdas contingencias de una ciudad sin orden ni concierto y puede decirse sin exagerar demasiado que en la ciudad actual son las paredes medianeras y no el arquitecto las que presiden el planteo de un edificio. Entre dos inamovibles medianeras que limitan con abuso cualquier fantasía, ya no se trata de resolver un problema a la moderna o a la antigua, se trata de hacer lo único posible, lo mejor posible.

Queda la fachada, en realidad el problema del modernismo en nuestras ciudades se reduce forzosamente a un problema de fachada.

Mi amigo X., arquitecto tradicionalista me dice: trabajo sobre las plantas de Blondel o de Daly. Mis edificios, de un Luis XVI discretamente modernizado, valen lo que vale mi habilidad para concebir y realizar un plano. En todo caso, no carecen de ninguna de las ventajas prácticas que pudiera conferirle otro criterio estético que el que me ha guiado hasta hoy.

Dentro del estilo que me he impuesto, mis cocinas y mis cuartos de baño estan equipados con lo más perfecto y lo último que produce la técnica moderna. Mis edificios poseen excelentes sistemas de refrigeracion y de calefaccion centrales. Telefonos internos. Aparatos incineradores de basura. Enchufes para radiotelefonía... Las ventanas de mas dormitorios, si bien mas altas que anchas - a la buena manera tradicional- dejan pasar una luz suficiente y agradable.

Y sin alterar esencialmente el estilo, he llegado a suprimir adornos y molduras demasiado obsesionantes. ¿Podría obtenerse algo mas perfecto mediante un simple cambio de estilo? Una solucion moderna del programa impuesto, ¿podría aportarme ventajas que no me procure mi presente acatamiento respetuoso de las viejas normas?.

Mi amigo tradicionalista - sigue Prebisch- tiene toda la razon del mundo"

Antonio Vilar al final del período que hemos considerado hace el balance de sus estaciones de servicio, un balance donde se presentan los temas señalados: ¿que sucede cuando al enunciado de los temas se lo lleva a sus grados extremos? Si se trata de reducir a cero la significacion, ¿que queda?.

Creo que hay aqui una buena parte de las claves que permiten entender los posteriores desarrollos de las arquitecturas en Argentina; el último Prebisch, por ejemplo.

Enviado por el Automovil Club a recorrer el país, en el año '43, al final de su viaje, Antonio Vilar dice entre otras cosas:

"El progreso en el interior del país tiene el mismo doble filo del que ha sido víctima el interior del país y sería muy oportuno aprovechar la experiencia. Ese progreso material erroneamente apreciado arrasa a menudo con muchas cosas buenas, bellas y útiles, que no pueden volverse a hacer y solo podran reemplazarse con otras. Concientes de aquellas cualidades perdidas y encaradas con una cultura intelectual y espiritual que rara vez se encuentra en los ambientes políticos que manejan las cuestiones edilicias en el interior, habría que crear alguna especie de comision nacional asesora y sistemáticamente consultada que pudiera dar ideas para salvar o conservar las reliquias valiosas, el carácter autóctono y tradicional, las normas constructivas inteligentes y útiles y mil otras cosas del interior que en la vorágine actual pasamos por alto y de las cuales suelen ser los peores enemigos los mismos provincianos encandilados mas con la parte bluf que con la parte noble de lo que hacemos en Buenos Aires.

Si se pierde el caracter típico que todavía queda en las construcciones, costumbres y cultura del interior, el país perderá mucho y eso hay que tratar de salvarlo por cualquier medio porque es un valor nacional." Este es el otro punto: llevado tambien al extremo. este tema del bucear en las raices de la nacion ¿hasta donde habrá de llegarse?. Cuando el concepto general formulado por una vanguardia cultural, por una elite es enfrentado a la comprension de las cuestiones reales del país y a esa multiplicidad del país real ¿hasta donde y como se puede formular una respuesta?

Por último un problema nuevo. A fines de la decada del '30 aceptado el pacto de las clases medias, producida en buena parte la portentosa transformacion de que he hablado, se ha ido gestando un nuevo protagonista ante el cual, nuevamente, se reacciona con horror: los "cabecitas negras". Con ellos el sistema deberá ser rearticulado. Este será el tema de la próxima conferencia.

ARQUITECTURA Y VANGUARDIA LITERARIA

Por JORGE S. RQUIS

Clase dictada en el ciclo "Arquitectura Argentina 1930-1960" en agosto de 1982.

a Juan Filloy

Esta charla trata de una investigación (que está en marcha) sobre el tema del "Espacio Moderno en la Argentina" y de la cual la literatura es uno de los "lenguajes" que estamos analizando. Por lo tanto esto va a ser un registro casi "rastro" de algunos textos literarios de alrededor del '30 que tengan relación con la arquitectura. No va haber conclusiones generales sobre el tema, quizás algunas conclusiones parciales que les iré comentando sobre la marcha.

Los tipos de materiales con que trabajé fueron básicamente, textos de literatura y arquitectura. Los textos que extraje de las revistas de literatura fueron casi todos relativos a temas de arte y a temas de arquitectura específicamente que no son demasiados pero que existen. Las revistas que yo revisé fueron "Nosotros" una revista que se publicó desde 1907 hasta 1943, la revista "Proa" de 1924, la revista "Martín Fierro" de 1924 y la revista "Sur" que aparece en 1931.

Los textos de arquitectura fueron los que salieron fundamentalmente en "La Revista de Arquitectura" que me pareció más acorde con este tema que los que salían en "Nuestra Arquitectura" que eran decididamente "pro moderno". Los que salían en "La Revista de Arquitectura" dejaban ver con mayor nitidez la confrontación entre lo clásico y lo moderno. Y de allí tomé fundamentalmente los de algunos arquitectos que me parecieron los más representativos, Virasoro, Christophersen, una polémica famosa de la época, de Camille Maclair, algunas conferencias radiales de Vilar y unos textos de Wladimiro Acosta. Y después pude conseguir algunos, que esa fue la parte más difícil, en donde se daba la "y" de literatura "y" arquitectura, es decir aquellos textos que dentro del campo literario tomaban la arquitectura como material de trabajo es decir "hablaban" del espacio donde habita el hombre, la calle, las plazas, la casa y en general la ciudad y trabajé fundamentalmente algunos textos de Borges y después sobre las obras de Roberto Arlt, Mallea y Martínez Estrada.

Los conceptos que utilicé fueron: primero los de "Campo Intelectual" (1) que es una herramienta conceptual aplicada básicamente a la literatura que me permitió entender como se desarrollaban estos fenómenos alrededor de esa época.

Tomé también el concepto de "Vanguardia Literaria" porque en realidad en un comienzo la charla había tenido la intención de hacerla de literatura de vanguardia y arquitectura pero comprobé después que en realidad no era tanta la literatura de vanguardia la que estaba relacionada con la arquitectura sino que en general era toda

(1) De Pierre Bourdieu (1967)

la literatura y que la vanguardia era una forma de la modernidad.

Finalmente analicé algunos textos con el objetivo de conocer que ideas o ideologías intenta transmitir, para lo cual separé las que corresponden al diagnóstico o lectura de la situación, al programa o propuesta de cambio y por último quien va a ser el sujeto portador de esta propuesta y hacia quien está dirigida.

Vamos entonces al tema de la primera revista que yo trabajé que fue "Nosotros", revisé algunos años (creo que desde 1911 hasta 1937) encontré diez artículos de arte y cuatro de arquitectura. Uno de 1915 de Julio Molina y Vedia llamado "Nuestra Arquitectura" y simplemente recuerda como se hacía la arquitectura anteriormente, que había ahora muchos arquitectos, que esto estaba muy confundido y que, había que esperar mejores tiempos. Pero no discute nada acerca de la modernidad, aparentemente no existe este tema como preocupación del autor.

En otro artículo, de 1928 de Antonio Argerich que se llama "Arquitectónica", (no es un arquitecto el que lo escribe) dice que los arquitectos se enojan mucho cuando los "escritores" se meten a escribir de arquitectura. Y habla en realidad de una manera bastante sensata de que la arquitectura debe respetar el clima y el lugar y hace una analogía con los animales que trabajan con los elementos naturales de donde se encuentran, respetan el clima, sus condiciones, su entorno y finalmente dice que los arquitectos se encuentran ante el dilema de "cumplir con el cliente que le pide rascacielos de cemento armado y la literatura que le pide poesías".

"La Arquitectura del Hierro" de Agustín Basavé (1929) comentó un libro de Camille Mauclair que se llama "La Arquitectura del Hierro", este Mauclair es un personaje muy conocido en la Argentina porque después hace una publicación en "La Nación" que reproduce "La Revista de Arquitectura" y genera toda una polémica acerca de sus opiniones, por ejemplo lo tacha a Le Corbusier de bolchevique, de que en realidad el Movimiento Moderno es una planificación, un movimiento de Rusia para apoderarse del poder mundial y una serie de cosas que hoy suenan bastante simpáticas; lo que me extraña es que este señor Camille Mauclair, es claramente premonitorio, o ya conoce el Pabellón de Barcelona y tiene una doble intención porque anuncia que "va a venir un señor que va a desarrollar la arquitectura del hierro y va a usar el hierro como símbolo así como el gótico usaba la piedra". No sé si habría visto alguna obra de Mies, pero es evidente que "el señor" llegó.

El cuarto artículo "El Museo Municipal" no tiene relevancia para nuestra investigación le pide al intendente que en realidad tiene que hacer un Museo porque una ciudad tan elegante como Buenos Aires no puede no tener un Museo Municipal de artes, es como ver una casa de ricos sin

sala o un señor sin corbata.

De los diez artículos de estética y arte se discute básicamente sobre lo clásico y lo moderno, sobre "La estética de la Lujuria" opuesto a otros que se llaman "La moral Social y el Arte" y "La función Social del Arte". Uno que resalta del todo homogéneo, habla de "La Literatura de Vanguardia" de Antonio Aíta, y me pareció interesante porque aquí sí puede ser aplicado el concepto de campo intelectual porque es sintomático como compara en ese momento a Borges que evidentemente no estaba bien ubicado en el campo como lo está hoy y lo describe prácticamente sin futuro, con respecto a otros autores, que hoy no es que no los reconozcamos como valiosos, pero que no tienen el peso que tiene Borges. Comienza hablando de lo importante que son "las calidades netas en la obra", (mucha gente habla de lo que es bueno es bueno, como si fuera una verdad total e indiscutible y este empieza más o menos así) dice, lo que es "musical en música", lo que es "pictórico en pintura", lo que es "poético en poesía", "las escuelas no importan lo bueno es bueno venga de donde venga", en principio todos estaríamos de acuerdo porque parece una verdad incuestionable, y dice: "el grupo izquierdista de Borges no había dado señales de vida todavía, Martín Fierro no había aparecido y sin embargo Baldomero Fernández Moreno ("Iniciales del Misal") ya es un poeta", y "los que realmente son poetas fuertes son Lugones y Banchs", "nadie superó esa forma de expresarse" y agrega "lo bueno que tienen estos autores es que explican todo, en su poesía no hay que suponerlo no lo sugieren, uno lo ve y lo lee claramente". Después cita a Girondo "es de muy poca riqueza plástica" dice, y entonces se pregunta "cuál es realmente su valor que aparte de todo este bochinche que arman los modernos, cuál es la calidad, el valor estético aparte de las buenas intenciones que tenga toda esta gente, para mí Borges es un crítico y ensayista más que un poeta, "Fervor de Buenos Aires", "Luna de Enfrente" me parecen de calidad estética inferior a "Inquisiciones" o "El tamaño de la esperanza", la poesía de Borges parece la de un licenciado en filosofía en trance de escribir versos por puro ejercicio retórico, carece de emoción lírica y toda la obra poética de este espíritu tan valioso prácticamente no se ve, solo vale el poema sobre Quiroga. La visión de sus paisajes urbanos, que es la característica esencial de Borges, tiene el mismo carácter que algunos paisajes de Berni, en que las casas se precipitan sobre el espectador, carece de perspectiva, de plano de seguridad constructiva, de fuerza. Para que se pueda levantar una casa en un declive, en un borde de un precipicio todo depende de la calidad de los materiales, esto es precisamente lo que carece la poesía de Borges, carece de fuerza, carece de seguridad lírica, es un buen ensayista, sin entrar a juzgar el estilo churrigueresco que utiliza". Agrega "lo que no

entiendo es porque siente es predilección por los barrios arrabaleros de Buenos Aires, desaparecidos por fortuna, como los que inspiran todos sus poemas, Hay una añoranza del compadre, del matón de esquina que no se justifica en un espíritu de amplia cultura y hábitos tan civilizados, será acaso una nueva forma de nacionalismo?. El empleo de estas expresiones, de estos modismos, no dice nada bueno como caracterización de la sensibilidad y la cultura de una generación". Yo creo que no hay mayores comentarios que hacer, el error y el equívoco de este señor Aíta en el análisis de la obra de Borges que ocupa una posición en la que no vale la obra por lo que intrínsecamente vale, sino por el peso que él tiene en el campo intelectual en ese momento, la prueba está que "Fervor de Buenos Aires" es una obra importantísima y crece con el tiempo y no así "Iniciales del Misal" de Baldomero Fernández Moreno, que yo creo que ya no se lee desde hace mucho tiempo.

Veamos ahora la Revista Proa, sale en 1924 (segunda época), la dirigen Borges, Carafa, Güiraldes y Rojas Paz, la redacción está en Quintana 222 (su ubicación urbana es bastante sugerente), de los 18 artículos que aparecen hay tres de pintura, uno de música y uno que resulta frontera entre literatura "y" arquitectura y se llama "El sentido poético de la ciudad moderna", es de Luis Soto y salió a raíz de que Alvaro Yunque había publicado un libro que se llamaba "Versos de la calle". Compara a Baldomero Fernández Moreno, a Borges y a Alvaro Yunque, y aquí aparecen, los cruces del campo intelectual, entre la gente de Boedo y de Florida, esto lo vamos a observar permanentemente, la gente de Florida entre los que está Borges se preocupan fundamentalmente por la forma de escribir, y los de Boedo se preocupan por los temas y fundamentalmente por la literatura social. Se da un cruce en el sentido de que muchas veces es la gente de Florida, la que usa nuevas herramientas formales para describir las nuevas situaciones, con lo cual la obra de arte que debe fundamentalmente ser una unidad entre continente y contenido, y manejarse con un lenguaje acorde con el material que está trabajando utilizaba para "lo social" un código que era propio del lenguaje romántico. Y hay una revelación muy importante que se desprende de este texto y es que en realidad toda la incorporación de movimientos modernos se dan a raíz de que, el autor comienza a observar los objetos.

Hasta entonces el romanticismo que miraba fundamentalmente al sujeto, era ajeno a lo que pasaba a su alrededor y éste solo era válido en la medida que afectaban sus emociones. Trataba de perfeccionar el idioma al máximo posible para expresar las emociones que sentía. Lo que pasa fuera no le interesa describirlo.

Cita a Carriego, base fundamental de Borges

y reproduce el proemio de Borges que dice así: "De propósito he rechazado los vehementes reclamos de quienes en Buenos Aires no admiten sino lo extranjero: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los puertos, acontecimientos ambos que rubrican con inquietud inusitada la dejadez de una población criolla". Sabemos que "Borges prefiere los barrios al centro, sosiego evocador de los arrabales" donde puede esparcir su intimidad pero absolutamente ligado con la realidad exterior, con la ciudad; y dice el crítico, "es como si oyéramos la resurrección de todas las cosas inertes que sedimentan el recuerdo sin poder individualizarlas por la simultaneidad con que surgen". Y aquí aparece otra característica de la modernidad: la multiplicidad de las imágenes que devuelve Borges en su elaboración poética, y esto confunde a la crítica, confunde a los que legitiman en el campo intelectual y aparece una cosa absolutamente nueva, moderna por ese carácter de multiplicidad que tiene, y más adelante: "los motivos se enrarecen y (él) los sutaliza hasta el punto, que todo está sugerido y nada está dicho". Agrega entonces un juicio esclarecedor, "al leer sus poemas es lo mismo que si girásemos frente a diversos espejos que reflejan distintas imágenes, ignoramos como se producen tal cantidad de sensaciones juntas". La falta de unidad y el tema de la multiplicidad aparece permanentemente.

Aquí aparece, en este primer número, el cruce de Alvaro Yunque que es un clásico boedista, dice el crítico: "al fin nos hallamos ante la visión de la urbe de todo punto de vista distinta a la de Borges, habla de los temas modernos, el maquinismo, las usinas, los coches, las estaciones del ferrocarril tod eso está exaltado, no es moderno en cambio Borges que va a los barrios, a los arrabales y habla de la pobreza y del pasado -Definitivo, Alvaro Yunque si es moderno, "Himno dionisiaco a cuanto acelere el ajeteo de la ciudad, las usinas, las dársenas, las estaciones de ferrocarril, a las fábricas (epitomas del progreso): quieres lección de orgullo mira, las chimeneas y cúpulas que llenan el espacio, vete a una usina, rugen motores, baten émbolos, gritan sirenas... como rimas de un canto épico -dice un verso de Alvaro Yunque- vete a las estaciones, matrices poderosas que minuto a minuto paren locomotoras". Se le critica un poco cierta concesión al mal gusto pero dice que "con Alvaro Yunque se va a poder hacer una fusión, se va a poder aceptar a la gente de Boedo que por fin está viviendo con una poesía que vale la pena, lo demás habían sido buenas intercciones, una linda preocupación por los pobres, pero nada más".

Yo les voy a leer el primer poema de "Fervor de Buenos Aires" que es del mismo momento, se llama "Las calles", nos vamos a dar cuenta de su evocación como despierta en nuestra imaginación las calles de una manera más profunda o mucho más certera. Son metáforas mucho más elocuentes que las elaboradas por Alvaro Yunque; dice:

las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.

No las ávidas calles de turba y ajeteo
sino las calles desganadas del barrio
casi invisible de habituales,
neterneadas de penumbra y de ocaso
y aquellas más afuera,
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran
abrumadas por inmortales distancias
a perderse en la honda visión
de cielo y de llanura.

Son para el solitario una promesa
porque millones de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo y sin duda pre-
/ciosas.

Hacia el oeste, el norte y el sur
se han desplegado -y son también la patria- las
/calles:

ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas.

Creo que no quedan dudas que la representa-
ción que hace Borges de la ciudad es mucho más
evocadora de la realidad. Quiero leerles ahora
otra cosa también sobre Borges que me pareció es
clarecedora y que hace al ataque de la idea, tan
en boga en esa época, de que el arte es "refle-
jo" de la realidad. Según esta hipótesis la obra
de arte aparecería ajena a la realidad, es el re-
flejo, como si la obra de arte no fuera a formar
parte de la realidad y no estuviese en conjun-
ción dialéctica con la misma. Esto lo extraje
del prólogo a la edición castellana del libro de
Rossi "Para una arquitectura de tendencia" Car-
lés Martí Arís y dice así: "De la suma de todas
estas visiones, emerge una Roma análoga que es,
a la vez, una interpretación y una invención de
la propia ciudad y que tiene el valor de un pro-
yecto arraigado en la realidad de la que surge.
Del mismo modo procede Borges al restituirnos el
suburbio de Buenos Aires ("un suburbio de calles
aventuradas y ocasos visibles") bañado en una im-
presión de irrealidad derivada de la incertidum-
bre del recuerdo de la estilización de la memo-
ria: ("Cuando las noches impacientes de octubre
sacaban sillas y personas a la vereda y las ca-
sas ahondadas se dejaban ver hasta el fondo y ha-
bía amarilla luz en los patios, la calle era con-
fidencial y liviana y las casas huecas eran como
linternas en fila. Ahí se entristecía Palermo
pues las vías de hierro del Pacífico bordeaban
el arroyo, descargando esa peculiar tristeza de
las cosas esclavizadas y grandes, de las barre-
ras altas como pértigos de carreta en descanso,
de los derechos terraplenes y andenes"). Las di-
versas partes de la ciudad remiten a una tonali-
dad especial de las experiencias. Los concretos
espacios se identifican con porciones del tiempo.
El suburbio borgiano es un "nuevo lugar" un ade-
cuado escenario para contemplar la gestación de
la poesía de Carriego una analogía de Buenos

Aires compuesta con piezas entresacadas de la
postal, el cancionero y el sainete y por retales
de las ensñaciones que nos producen aquello que
no hemos logrado vivir" -Esa es otra caracterís-
tica, dice Muckarovsky de la obra de arte, hacer
revivir lo que no se vivió directamente- "Una
vez más, la intervención del artista auténtico
se nos parece como una mediación inventiva, una
construcción mental que arranca de la realidad y
la fecunda, desemboca en ella y con ella se con-
funde. El propio Borges nos dá la clave de este
sistema de superposición y de su propia técnica
compositiva cuando nos dice: "Todos, ahora vemos
a Evaristo Carriego en función del suburbio y
propendemos a olvidar que Carriego es (...) un
personaje de Carriego, así como el suburbio en
que lo pensamos es una proyección y casi una ilu-
ción de su obra (...). El suburbio crea a Carrie-
go y es recreado por él. Influyen en Carriego el
suburbio real de Trejo y de las milongas; Carrie-
go impone su visión del suburbio; y esa visión
modifica la realidad". Yo les quería leer esto
porque es un ejemplo muy claro de la conforma-
ción que de los espacios habitables hace la lite-
ratura. Esta se nutre de la realidad pero devuel-
ve a la realidad su visión del mundo y lo confor-
ma.

Veamos ahora la revista "Martín Fierro" que
aparece en 1924 (segunda época) y dirige Evar
Mendez hasta 1927, en los primeros números tiene
un carácter un poco más social, hasta que en el
cuarto sabemos que Oliverio Girondo hace el fá-
moso manifiesto y directamente van fundamen-
talmente a los problemas estéticos. Es bastante com-
bativo y este sí es un periódico de vanguardia;
por ejemplo en la primera parte del prólogo ter-
mina diciendo "en guardia los cretinos". Y des-
pués cita tres frases del "Martín Fierro" de Her-
nández que son significativas de la línea a se-
guir: "debo cantar cuando canto con toda la voz
que tengo", y no cabe duda que vociferan defen-
diendo lo que les interesa o sino "yo canto opi-
nando que es mi modo de cantar", o, "acostúm-
brese a cantar en cosas de jundamento", aquí veo el
cruce con las banderas de Boedo, aunque la ética
es aquí respeto por las nuevas estéticas.

El manifiesto de "Martín Fierro" aclara que
se encuentra más a gusto en un trasatlántico mo-
derno que en un palacio renacentista. Martín
Fierro ve una posibilidad arquitectónica en un
baúl "Innovation", cree en el aporte intelectual
de América, previo tijeretazo a todo "cordón" inte-
lectual aunque no olvida que todas las mañanas
usamos "dentífrico sueco, tohallas francesas y
jabón inglés". Tienen fé en nuestra fonética.

La lectura de un artículo de música me hizo
ver que ya se conocía en 1924, a Schoenberg, Stra-
vinsky y Debussy. Y pensé que todavía hoy segui-
mos observando que la gente que está en un cam-
po, por ejemplo los arquitectos que quieren ser
muy modernos, después escuchan música barroca, o

leen temas de hoy) escritos en formas literarias, del siglo pasado. Pero lo mismo pasa con los músicos que quieren casas del siglo pasado y lo mismo pasa con los literarios que quieren música del siglo pasado y casas del siglo pasado. Me parece que aquí los bordes del campo intelectual son mucho más cerrados de lo que habíamos pensado.

En los números 8 y 9 hay un poema muy elocuente y expresivo acerca de la visión que de la ciudad tiene la literatura y en este caso, Borges habla de Montevideo, se los voy a leer:

Mi corazón resbala por la tarde como el cansancio por la piedad de un declive.
La noche nueva es como un ala sobre tus azoteas.
Eres el Buenos Aires que tuvimos, él que en los años se alejó quietamente.
Eres remansada y clara en la tarde como el recuerdo de una lisa amistad.
El cariño brota en tus piedras como un pastito humilde.
Eres festiva y nuestra, como la estrella que duplica un bañado.
Puerta falsa en el tiempo, tus calles miran al pasado más leve.
Claror de donde la mañana nos llega, sobre la dulce turbiedad de las aguas.
Antes de iluminar mi celosía su bajo solo bienaventura tus quintas.
Ciudad que se oye como un verso.
Calles con luz de patio.

En el número 20 siempre de Martín Fierro, aparece el primer artículo de un arquitecto, es de Prebisch, "Fantasía y Cálculo", arquitecto muy inquieto de ese momento, el único arquitecto que publica en estas revistas casi vociferando por el movimiento moderno. Lo escribe con Vautier que es con quién, después hace la exposición cuando viene Marinetti, exponen dos proyectos (no dice cual pero supongo que debe ser el proyecto de la azucarera de Tucumán). Hace un ataque al arte decorativo diciendo que no sirve porque es producto del "buen gusto caprichoso" y "la fantasía individual". "No hay un afán estético serio y elevado, se olvidaron las exigencias de la razón y de la lógica como en la Grecia Clásica". Los argumentos, positivistas, y negadores del valor simbólico, comparan un puente de Freyssinet con la pasarela del Rosedal, marcando lo que es una buena obra y lo que es una obra decorativa. Se critica la "inocente y candorosa pretensión de ser artistas" de los arquitectos y por lo tanto de hacer arte a partir de un estilo, y se halaga al ingeniero porque sólo se maneja con el cálculo y obtiene bellezas sorprendentes, y no se deja llevar por la fantasía ni por las apetencias individuales. Esto es contradictorio con otro artículo que encontré de Prebisch donde critica precisamente la posición de Marinetti porque dice que pretende hacer una teoría para tóby en realidad el espíritu individual y

las cosas personales de la fantasía no pueden desprenderse de una teoría y que en esa exposición donde hay obras de Curatella Manes, de Petrutti, de Nora Borges, de Xul Solar, aparece valorado "con fuerte lirismo la forma de ver y sentir el mundo por cada individuo". "Esta época es profundamente concientizante y profundamente espiritual" y de nuevo compara el automóvil con el Partenón como productos de un mismo proceso creativo. "La edad media tuvo el gótico, la edad moderna tiene al auto, el aeroplano, los roperos "Innovation", las bañaderas standard y las estilográficas". Aquí se me ocurre una reflexión, en realidad es una comparación, los arquitectos se quejan de que la gente no incorpora el movimiento moderno en arquitectura, pero nunca hay una comparación, con otros lenguajes, por ejemplo a nadie se le ocurre decir que la gente tampoco incorpora la música moderna fácilmente; ni tampoco incorpora la plástica moderna sencillamente. Vamos a ver más adelante, en un artículo de Carlos A. Erro que está en Sur, una explicación bastante cierta de lo profundamente arraigado que está en la mente del hombre el problema de la arquitectura y el problema del arte y lo que todo esto significa; que se puede cambiar una lapicera, que se puede cambiar un coche (y hoy está absolutamente comprobado) pero que no se puede cambiar una casa y menos un estilo tan rápido y tan fácilmente. Volviendo a Prebisch; dice acerca de la exposición de Marinetti, que su "teoría sabe a vino pasado" y en eso coincide totalmente con Christophersen, que lo ataca (a Marinetti) diciéndole "en realidad porque usa corbata siendo un elemento decorativo ya que él proponía que fuéramos totalmente austeros, que hablásemos auténticamente y solamente se mostrasen las verdades". Obviamente el cálculo y la lógica como teoría estética y no la fantasía individual, es lo que más se adapta a estas pretensiones. Más adelante en otro artículo (sin firma debe ser editorial) de "Martín Fierro" que me pareció interesante citar porque se refiere a Marinetti y su visita a la Facultad de Arquitectura donde dio una conferencia; dice: "sabemos positivamente que varios profesores de ese antro del pasatismo leasé cretinismo, quedaron convencidos que en el siglo XX no se pueden construir casas como en el siglo XVI, lo que para esos cerebros es una conquista verdaderamente magnífica". En otro texto (también de editorial) "La arquitectura y el mueble" insiste sobre los mismos temas: la teoría del reflejo, la limpieza de las construcciones, la verdad, la autenticidad, etc., etc., Más adelante, veremos a qué se debe toda esta insistencia, Erro descubre con bastante lucidez o por lo menos lo denuncia de una manera que yo con esta óptica puedo leer, a que se debe todo este afán de limpieza, de pureza y de búsqueda de las esencias.

Llegamos así a la revista Sur, aparecida en

1931, y aquí debo señalar que contrariamente a "Martín Fierro". Sur no es una revista de vanguardia, incorpora todo lo moderno que se está dando en el mundo, intenta la modernización del pensamiento argentino y curiosamente en todos los primeros números va incorporando rápidamente la arquitectura. Febrilmente diría yo incorpora la arquitectura, después a medida que pasa el tiempo a partir del '36, del '37 los artículos de arquitectura comienzan a desaparecer y, no reaparecen hasta la década del '60. Un primera explicación que se me dió de este fenómeno es que la densidad del campo intelectual en ese momento era, muy débil, todos se tenían que agrupar y entonces publicaban juntos los arquitectos, los pintores, los músicos, los escritores. Ahora bien después de ver la cantidad impresionante de publicaciones y de revistas culturales que había en esa época, cuya cifra es interminable, a mí me parece que no es así, que en realidad la arquitectura era un elemento más para marcar la "diferencia". Pero no de toda la arquitectura, esa arquitectura de la "Comisión de Casas Baratas" que se funda en el '15 y el '20 comienza con el Barrio Caferata, esa arquitectura, no existe en Sur, en Sur existe sólo la arquitectura de la representación, la arquitectura que viene cargada de ideología y que está diciendo ciertas cosas, esa es la arquitectura que aparece y que está contribuyendo creo yo, a que Sur sea una revista distinguida. Aunque debemos decir en descargo de Victoria Ocampo, que no habla de arquitectura sino que es "hablada", que este es el "discurso va lorado", que ella está en "la buena senda" de la causa de los que luchan por actualizar el país. Tan es así que ella no solo "habla" sino que construye las primeras "obras modernas" para su propio uso. Esta sería entonces la otra cara de la moneda de esta realidad de doble faz.

El primer artículo de arquitectura que se publicó es "El Teatro Total" de Gropius, lo leí y me pareció aburrísimos toda la explicación de como es el teatro, del escenario, etc.; pensé (solo faltaban los cálculos y los detalles constructivos) que hace este "Teatro Total" de Gropius en la revista Sur, y en el primer número entonces me dí cuenta (aunque esto parezca como dice Tafurí una construcción delirante) que se deslizó la idea de la unidad, en el sentido que Gropius intentaba desarrollar, es decir todas las artes juntas, los arquitectos, con los pintores, con los escultores, con los artesanos para que estuvieran todos juntos y saliera la unidad de arte del futuro, todo esto... a la recuperación de la unidad perdida... pero hace un teatro donde hay teóricamente un punto central (el escenario) y está todo alrededor, entonces pienso que ahí inconcientemente aparece la modernidad, porque no hace un escenario sino que hace varios escenarios centrales superpuestos y desfasados, y de nuevo aparece la multiplicidad porque propone, no solo la actuación, para obras donde aparecen la representación de un solo acontecimiento

sino para obras de varios acontecimientos simultáneos; la modernidad hecha teatro. Ahí entendí un poco más por qué había sido publicada una obra de este carácter. De Gropius se publica después en el número tres un texto que es la explicación de la arquitectura funcional, que insiste con algunas ideas acerca de la pureza y de la difusión de la tesis desarrolladas en la Bauhaus.

Hay también, en el primer número, un artículo de Prebisch que se llama "Precisiones" que es un comentario al libro del Corbu, en base a las diez conferencias que había dado en los Amigos del Arte, yo no voy a hacer el comentario, simplemente voy a decir que compara a Marinetti con Le Corbú, quedando el primero en absoluta desventaja básicamente por su actitud vanguardista.

Vamos al análisis del texto "Una ciudad de América" de Prebisch. Con el esquema de las tres etapas: el diagnóstico, el programa y el sujeto ejecutor de ese programa. El Diagnóstico: comienza señalando que Buenos Aires es un desastre, que está todo invadido de inmigrantes, que es la ciudad más fea del mundo, que no tiene carácter, que antes sí que era bella, cuando había puros argentinos, que cualquiera quiere tener su propia fachada y que se han contagiado de la superstición progresista; El Programa: volver a la belleza de las cosas que son exactamente lo que parecen, ordenar jerárquicamente a la sociedad para devolver la fisonomía moral de su pueblo. Volver al buen gusto y la urbanidad de las casas vecinas entre sí, obtener equilibrio del conjunto y un tono armonioso, reemplazar el caos por el orden. El sujeto que ejecutará el programa: y entonces uno se pregunta quién puede hacer semejante obra, no existe quien pueda realizarla y así es efectivamente, ya que dice "solo un terremoto diligente y circunspecto que pulverice con suma precaución la chuchería de los frontispicios". "Hasta tanto llegue este castigo providencial sería bueno que los arquitectos se instruyan con amor en el antiguo arte de construir casas humanas". Es decir, realmente era una utopía total la que proponía Prebisch. Ahora sí resulta clara la ideología que se trasunta detrás de todo esto, para él la inmigración era el caos y el desorden, la "argentinidad" era el orden, quién la podía arreglar? el terremoto, o sea Dios; un orden absolutamente jerárquico. No existen otros medios de resolverlos.

"Sobre un mal de esta ciudad" de Victoria Ocampo que tiene el mismo tenor lo analicé también con el mismo esquema porque me parece que revela claramente lo que dice el texto. Diagnóstico: se lamenta que cuando hace el viaje de Vicente López al centro está lleno de "casitas" que son muy feas, que "son antiestéticas, que cada cual quiere tener su casa", y después insiste en el argumento que insisten todos, "Por qué cada cual quiere tener su casa distinta si el auto

es igual, si la camisa es igual, si la lapicera es igual y todo es igual; y por qué la gente no se somete a los estándares en materia de viviendas.

El Programa: la estandarización, organizar una nueva belleza, borrar las irregularidades, que sean todas iguales, despojarse de los adornos, no mezclar los gustos, ni la gente por supuesto, una sociedad purificada, una sociedad culta y bien organizada, ciudades modernas rodeadas de jardín.

El Sujeto: cuál va a ser el brazo ejecutor, y dice, lamentablemente el temblo al que alude Prebisch no va a suceder porque estamos muy lejos de la Cordillera de los Andes, por lo tanto aunque nosotros no aceptamos la derrota, lo único que nos queda es pensar que la vida y una profunda fe en los cambios arregla todo este caos. Tampoco Victoria Ocampo tenía un plan demasiado concreto para solucionar el problema.

Más adelante es muy interesante observar cuando lleguemos a los arquitectos, que hay posiciones todavía mucho más ingenuas y mucho más inocentes, como la de Christophersen, que dice que esto (en 1928) está muy revuelto y que vendrá un tiempo en que todo se va a quietar que poco a poco se va a tranquilizar, va a volver a la normalidad y los arquitectos en la tranquilidad de sus estudios van a poder proyectar y todo se va a arreglar.

Veremos ahora el artículo que yo les comentaba de Carlos Alberto Erró titulado: "Los rasgos extrínsecos, la arquitectura, el mueble, el vestido y la palabra", me pareció en extremo interesante porque usa la literatura, o mejor la base de la literatura, que es la palabra para hacer la comparación con la arquitectura. En realidad él no hace, un análisis ni propone un programa, se limita a leer la realidad (aunque sea la realidad fenoménica o superficial) sin queja ni protesta, la observa tal cual la ve; entonces en base a esa realidad trata de entenderla, me parece una posición bastante lúcida. Comprueba que "el estilo moderno suprime lo accesorio, conserva lo indispensable" -que es como decir que va a la esencia-. Ve que "hay una mayor espontaneidad", (construye las ideas puras, sospecho que piensa) y está abierto al mundo exterior como queriendo atraparlo, porque aparecen las grandes ventanas, se limpia la planta, y aparecen los pilotis, para que el suelo y el aire bajo el edificio. "Esto tiene un profundo significado y la arquitectura tiene una gran significación" y aquí acomete el por qué la casa propia tiene la importancia que tiene -y el por qué las resistencias al cambio digo yo- el por qué del acento en la individualidad, el por qué se puede cambiar de auto, de camisa, de radio, de lapicera pero no de casa o de estilo de casa tan fácilmente, y aquí pienso que cala mucho más profundo que Victoria Ocampo o Prebisch. Y agrega: "al principio de los tiempos la casa era solo el resguardo de

la intemperie pero a medida que fue avanzando, el hombre quiso acotar a su antojo una sección de espacio, cerrarlo con muros opacos o acristalados y vivir de acuerdo a sus ideas en el orden moral o espiritual. La casa se transformó en una vasta organización con aptitud para satisfacer las más complejas exigencias. El hombre que había empezado como el animal terminó como el demiurgo por erigir un pequeño mundo dentro del orbe". Y entonces la casa significa un pequeño mundo, un cosmos propio, un cosmos humano donde rige la voluntad del habitante de la casa. El mundo exterior inexorable, está sometido a las leyes de la naturaleza, la sociedad es incontrollable escapa al dominio del hombre, como dice Benjamin cuando describe el interior en la época de Luis Felipe "en realidad el living comedor de la casa o la sala, es el refugio del hombre que deja en la oficina sus preocupaciones mercantiles y se dispone a vivir la fantasía de que está viviendo en otro mundo", por lo menos algo le queda. Y agrega entonces que como la casa quiere ser un pequeño mundo, la arquitectura que se adopta para construirla requiere una determinada concepción del mundo, esto es una cultura.

"Como todos los estilos, el estilo moderno está cargado de alusiones, insinúa quiere expresar muchas cosas, refleja lo que acontece en el espíritu" -y aquí aparece de nuevo la teoría del reflejo-. "El estilo moderno representa un modo peculiar de organizar la vida". Y entonces yo me preguntaba la vida de quien o de quienes, quienes son los sujetos que organizan la vida de los otros. No hace falta leer entre líneas para advertir que hasta en el campo cultural-simbólico o representacional el dispositivo Foucault pareciera estar presente. Ni pensamos, ni actuamos, ni hablamos, somos pensados, actuados, hablados. "No puedo analizar si un arquitecto tiene emociones determinadas cuando proyecta una casa, pero sí puedo analizar si un escritor tiene emociones determinadas" y entonces mediante una especie de traslación (que me hacía acordar a una especie de teorema positivista) acomete una comparación entre ambas disciplinas: "si el escritor que usa palabras tiene determinadas emociones, entonces el arquitecto que también usa palabras (porque las piedras o ladrillos son como palabras) debe transmitir a sus productos emociones semejantes.

El problema es que no sabe si se pueden comparar palabras con piedras, "Las palabras no son neutras, designan a algo y por lo tanto se refieren a algo y son signos, símbolos que tienen un propio contenido, y los objetos no, las piedras no dicen nada". Pero -dice más adelante- "en todo preventivo literario, en toda explicación de como se debe hacer literatura las palabras no son fines en sí mismo sino medios para expresar pensamientos, ideas y emociones, y lo importante no son tanto las palabras usadas sino la forma en que son usadas las palabras". En consecuencia y

por carácter transitivo como una demostración temática "lo importante es la combinación de los objetos y no los objetos en sí mismos". Las palabras son signos, símbolos vivos, múltiples, pueden transmitir fríamente un pensamiento o los más opuestos estados de ánimo pero si están mal ubicadas o en soledad, su belleza se esconde y escapa a la percepción, solo pueden brillar cuando son partícipes de un orden, de una arquitectura ideal que se renueva en el estilo de cada escritor. Viene a desempeñar una función semejante a las piezas fundamentales de las construcciones geométricas, por lo tanto mi comparación es válida y legítima. La obra literaria puede compararse con las cosas construidas". "Existe una similitud fundamental entre los escritores que han sentido intensamente el contenido cruento de la vida y el estilo que el hombre moderno elige en la conformación de las cosas materiales, los rasgos son los mismos, primero ausencia de ornamentos, segundo espontaneidad vigorosa y tercero desnudez de la forma". "Este estilo que imprime una fisonomía nueva a tantas cosas de la civilización es una forma de expresión dramática y el drama es lo opuesto al ornamento" y en esto coinciden la literatura y la arquitectura. "En estado dramático no se puede calcular, no se puede simular, no se puede fingir, no se puede decorar. En el estado de la sinceridad Nietzsche escribe una prosa exacerbada y selvática, Dostoyevsky vive una vida cuantiosa y atormentada y Joyce escribe el pensamiento al desnudo. Es un estilo de sarmado, áspero, enjuto con cierta dureza energética y natural por eso a muchos les parece un estilo de ausencias, de negación de la literatura".

"El estilo romántico, (implícitamente comparativo con "el Moderno") que siempre fue sinónimo de drama, "los románticos, subjetivistas, fueron profesionales de la lágrima y su melancolía en realidad era una neurastenia crónica". Hay que matar a los muertos para que vivan los vivos, habría que concluir.

"El estilo de la moderna arquitectura y las tendencias similares contemporáneas en los otros campos de la construcción y el diseño son una forma de expresión dramática", el movimiento moderno de la arquitectura, que él llama el estilo moderno de la arquitectura es una forma de expresión dramática de esta situación actual y en ello se revela que esa expresión está estrechamente ligada a la entraña de nuestro tiempo.

Aunque nosotros sabemos hoy que con el lenguaje el tema es muchísimo, pero muchísimo más complejo, el discurso de Erro que tenía un aire positivista o semejaba una construcción delirante, como dice Tafuri, me parece que es el que más se acerca a la verdad o por lo menos a algunas verdades ya que creo que no existe una verdad única para cada fenómeno sino que existen múltiples verdades. Pero me parece que el discurso de Erro se acerca muchísimo a la realidad de lo

que estaba pasando en ese momento, es el que da más en el clavo del asunto, porque yo pensaba, en ese momento, alrededor de 1930 en la Argentina se compone un tango: "Cambalache", se da el golper del 6 de setiembre del '30 que acaba con los gobiernos constitucionales, está el Crack de la Bolsa de Nueva York con toda la crisis y la caída de todos los valores, como dice Pichón Riviere el '30 es el comienzo de la pérdida de los valores en la Argentina y un estado de anomia general hace que la gente no tenga puntos de comparación ni escala de valores. Y me parece que el que mejor percibe esta situación es Carlos Erro.

Los arquitectos en cambio preocupados por su lenguaje y preocupados por lo que expresa ese lenguaje no ven esta situación; de todas maneras los arquitectos también se expresan a través de estos lenguajes en las propias obras que van haciendo.

Como síntesis puedo decir que las revistas literarias publican muy poco de arquitectura, la que más lo hace es "Sur" y en los primeros números, aunque debamos reconocer que "Martín Fierro" tiene la asidua colaboración de Prebisch, es en "Sur" donde la arquitectura irrumpe como valor y elemento de distinción, pero además como un claro y manifiesto portador de la modernidad. Para ser moderno y distinguido, hay que saber, además, de arquitectura. Lo que me resulta menos explicable es el por qué dejan de aparecer, hay casi diez artículos en los tres primeros números y luego desaparecen. No es que desaparezca el tema en los escritores, todo lo contrario, Victoria Ocampo es una observadora para nada acritica del entorno construido; desde el interior con sus muebles, hasta las pérgolas y los jardines caen bajo su pluma.

Vamos a ver ahora el campo intelectual de los arquitectos. Aparece bastante agitado en la década del '20 y del '30 aunque debemos recordar que una arquitectura ecléctica y afrancesada domina el panorama general. Voy a hacer un breve resumen, porque la arquitectura del '30 va a estar a cargo de Ernesto Katzenstein y por lo tanto no me voy a extender en esto; pero les quiero decir simplemente que hay cosas muy semejantes con lo que pasa en la literatura; por ejemplo, la línea nacional que propone Noel quien dice que hay que buscar en lo nuestro, escarbar en el pasado y no mirar a Europa; no tiene demasiada proyección. El art nouveau que es el primer movimiento moderno que aparece, con Julián García no produce demasiadas modificaciones, es Art Noveau de fachada prácticamente, las plantas no se modifican para nada. Hay una cosa interesante y es que los arquitectos comienzan y discuten fundamentalmente acerca del tema de los lenguajes, no discuten para nada en las revistas de arquitectura el tema de la vivienda ni de las Casas Baratas, ni de las fachadas de viviendas y no es que (podría ser que eso ocurriera) porque se han decidido de expreso y saben que afuera existen

temas que se están discutiendo, no, no existen las más mínima mención a temas de este tenor. Yo no sé si en alguno de los escritos que pasé de los arquitectos (creo que es Prebisch) dice que, está bien que se construyan viviendas higiénicas para los obreros, no, es Camille Mauclair más adelante lo dice, que está bien, que no le parece mal esta cosa moderna, pero eso no es arquitectura, pueden ser celdas de hormigón cuadradas y toda esta historia, pero las casas para la gente son otra cosa, las casas para "la gente" tienen que tener su fachada, tienen que tener su arquitectura y entonces es cuando los arquitectos comienzan a ponerle valor a la mercancía, valor agregado y en realidad a trabajar sobre el lenguaje, sobre los bienes simbólicos, para representación y en consecuencia mistificación. Es lo que Pancho decía, que la vivienda, la vivienda obrera o la vivienda de las Casas Baratas había aparecido como una auténtica mercancía, carente de todo valor cualificante y simplemente como un valor de cambio, y además detrás de todo eso con el dispositivo, que nos mostró él, donde en realidad veíamos que había surgido como una necesidad muy concreta de la reproducción de la fuerza de trabajo. Y no tan preocupados porque la gente viva dignamente, donde el lugar del placer no existía y que era necesario que la gente durmiera bien porque al otro día había que levantarse a trabajar. Una ama de casa a ocupar el lugar de ama de casa y el hombre que no fuera al bar a perder el tiempo.

Yo elegí trabajar con los textos y no con las obras de arquitectura porque me parecía que estos arquitectos se reflejaban muy bien a través de sus textos y tocando algunos personajes puntuales como Virasoro, o Christophersen, Prebisch ya lo vimos prácticamente, Camille Mauclair con esta polémica que les mencionaba antes a Vladimir Acosta y a Antonio Vilar, podríamos desenmarañar y entender lo que pasaba en esta época.

Christophersen hace el palacio San Martín, la Bolsa de Comercio y es un arquitecto excelente, ecléctico francés, pero excelente. Después más adelante proponer una arquitectura que podría ser una salida para esta crisis, que en realidad es la arquitectura californiana, adaptada un poco a la circunstancia. Algo semejante a lo que Bustillo hacía con sus chalets en Bariloche. Bueno, de Acosta y de Vilar se conocen bastante las obras, no hace falta que aclaremos mucho. Veremos primero a Virasoro en un artículo que se llama "Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas", yo creo que lo de "tropiezo" lo debe haber puesto por que se pasó cuatro años queriendo publicar el artículo y no se lo aceptaban. El arquitecto Virasoro reconoce que "el progreso de las artes suele resultar difícil y tardío", y que "ello se debe a la índole humana porque no se detiene a pensar como vive y viven au omáticamente y mecanicamente". De nuevo volveré a insistir él con que la situación actual de

la arquitectura es la peor de todas las artes, y entonces cuando uno, piensa que él sí, va a comparar con otros lenguajes vuelve con el trasatlántico, el auto, los adelantos de la industria y todo lo demás. La comparación con el resto de las artes brilló por su ausencia.

Yo pensaba que a veces a un niño se lo cambia de habitación y puede ser muy complicado para que se adapte. Esta observación que es absolutamente de perogrullo, podía haber dado la pauta de por qué la gente tenía semejante resistencia al cambio del hábitat. Además, con la velocidad del cambio de las cosas en ese momento, que era mucho más lento y mucho más en la sociedad argentina. El insiste que no se cambia la arquitectura porque falta valor en los arquitectos, que los arquitectos son muy jóvenes, son muy bravos pero que les falta valor y que en realidad lo que temen es perder el cliente; entonces se dirige al público, que "actualmente es un desastre, todo es decorativo", que "lo único moderno es el baño, por las normas de higiene no por la arquitectura". Agrega entonces, la renovación va a venir de la necesidad de la vida moderna, y de quién? de la inventiva humana que hace tanto en otras industrias, por qué no, en la arquitectura. No puede ser que los vientos modernos se paralizen justo en los umbrales de la arquitectura.

De nuevo vuelvo a preguntar yo, ¿no se paralizan frente a las demás artes?, si los demás artistas no tienen que luchar para imponer los cambios, si nosotros le preguntamos a Petrucci si viviese, si realmente le fue fácil imponer lo que hizo, si le fue fácil a Curatella Manes hacer ver sus esculturas o a los músicos hacer oír sus nuevas composiciones musicales. Quién está cambiando, se pregunta, Europa está cambiando, EE.UU., Rusia, Francia, están cambiando ellos si se modifican pero nosotros... nuestros arquitectos... "si hay gente atrasada en este mundo esos son los arquitectos" y "además son venales porque en realidad no proyectan, tienen una serie de dibujantes en el estudio, y cae un cliente y para no perderlo sacan de los archivos las molduras, sacan lo viejo y dibujan todo". "En realidad lo que hay que hacer son temas nuevos con técnicas y materiales nuevos", los temas son obviamente, "hoteles, frigoríficos, estaciones de ferrocarril, bancos, etc, y los materiales el cemento armado y el hierro", y entonces en apoyo de sus teorías dice: "el cemento armado impone la línea geométrica y de ordinario cúbica, por lo tanto favorece el buen gusto" -por lo tanto, digo yo, el buen gusto es cúbico!- "Los artistas tendrán muchas posibilidades y según como combinen todos estos cubos van a ser las obras, no hay como el cubo y el cuadrado para revestir esa estructura de hormigón armado muy moderna pero para revestirla con los elementos decorativos del cubo y del cuadrado. No obstante creo yo que de Virasoro no se hizo todavía una ubicación

exacta, me parece que él es de los que dan la primera patada, el Art-Deco que nace de la exposición de París de 1925, viene entremezclado con el resto de los movimientos modernos, y por lo tanto es sobre-pasado en sus posibilidades. Ahora veremos la respuesta del Sr. Coni Molina, presidente de la Sociedad Central quien se enoja muchísimo y dice que si él hubiera estado aquí esto no se hubiese publicado. Después leyendo la revista Summa solo publica halagos. Pienso que salvo la carta que hizo Pancho, o la que contestó Petrina no conozco muchas polémicas en los últimos 25 años, en las revistas de arquitectura de Argentina. A mi me parece que era mucho más polémico en ese entonces.

Comienza diciéndole que escribe "como un elefante en un bazar", que entra atropeyando todo y destruye todo y que en realidad "esas fachadas futuristas sin aire y sin luz son un desastre" y que de "eso se debería ocupar" él en vez de estar propugnando tanto modernismo.

Molina advierte bien, pero quiero poner el acento en un punto, es el primero que advierte que la comparación con el auto con las herramientas, con las máquinas no es válida, porque esas son cosas transitorias son instrumentos del hombre, incluso el trasatlántico no está arraigado a sus sentimientos. Pero después se equivoca cuando dice que no nos vendría mal "un martillo decorado y una radio con firulete". Su alegato termina romanticamente de una forma muy simpática diciendo; "Me gustaría mucho pasar los días finales de mi vida en una casita que no fuera el último chillido de la moda con una caja de música japonesa, con un living room estilo inglés -que me parece muy aceptable- y fumando una linda pipa, tomando whisky, y con mis hijos, que se han ido a Montevideo y a Chile, van a volver a la noche para cenar con buen vino y buen potaje, mientras yo escucho la radio de Nueva York que transmite un hermoso concierto". La imagen por más que sea bucólica me parece bastante más aceptable que muchas otras que se daban en ese momento, por más que no tenga clara la película cuando pide que decoren el martillo o la pala.

Alejandro Christophersen: él publica tres artículos; en 1928 "Las nuevas tendencias arquitectónicas", en 1929 "Nuevas orientaciones de la arquitectura" y hacia el '30 "Hacia un lógico renacimiento de la arquitectura". En estos tres artículos Christophersen da vueltas alrededor de los mismos temas, que voy a analizar (en su conjunto) en las tres fases sucesivas: diagnóstico de la situación, programa que propone y sujeto que realizará el cambio.

El diagnóstico: vamos a ver lo que dice: "las ciencias, que influyen en la pintura y en la escultura lo harán también en la arquitectura; las artes y la literatura se inspiran en el realismo de la vida hasta en los bajos fondos"; pero lo dice un poco quejándose, "que es esto de

inspirarse en los bajos fondos, es el actual afán desmedido de cambiar todo y de perseguir una quimera. La historia enseña que los nuevos estilos, no nacen bruscamente como quieren hacer ahora"; más adelante los cambios de fortuna han ido a manos de gente inculta y de burgueses prepotentes que encargan a cualquier arquitecto que les haga una fachada muy linda pero en realidad no saben nada de arte". Y después dice: las exigencias exageradas del obrero que ávido -usa la palabra ávido- como es justo de mejorar su vida olvida sus antiguos triunfos en el trabajo. El individuo convertido en engranaje de la gran máquina productora.

El programa: "la característica de lo moderno será la expresión y entonces para él lo fundamental del lenguaje es la expresión. La belleza no excluye lo útil, aunque tendrá que someterse a la tiranía e imposición de las nuevas ideas sociales", es decir, usa un lenguaje, como si él no hubiese dicho nada de la tiranía de las ideas sociales no, no, las ideas sociales están bien, pero lo presenta como "la tiranía" de las ideas sociales, lo mismo que antes el "ávido obrero que quiere ganar su justo sueldo". Si es ávido no es justo. No hay que leer entre líneas la ideología habita en la superficie.

"Procedimientos nuevos de la construcción, la estandarización, vendrá un tiempo en que todo vuelve a la normalidad y ahí sí los arquitectos podrán crear en paz. La arquitectura no se revolucionará sino que evolucionará, hay temas nuevos que tendrán nueva forma, necesitamos un arte que refleje toda la necesidad de la vida, (de nuevo lo del reflejo) transformar una emoción personal en colectiva, se debe enriquecer el viejo tronco de la arquitectura con sólidas raíces". No parece mal visto hoy este repliegue que propone sobre la disciplina, no parece nada mal, lo que sucede es que en realidad era bastante refractario a la incorporación de ciertas cosas como si uno no conociera la obra de él o la acción de él, no olvidemos que Christophersen en 1901 funda la Escuela de Arquitectura dentro de la Facultad de Ciencias e Ingeniería y Naturales. Es un personaje muy activo y trabajó mucho en la "Sociedad de Arquitectos", un hombre absolutamente culto. Dice: "nivelados todos los valores y resueltos todos los problemas políticos y sociales dentro de una vida exenta de inquietudes, se unirán los artistas ante un nuevo ideal y surgirá un estilo nuevo que sea reflejo de esta moderna existencia", ligeramente utópico creo yo. "los nuevos materiales: cemento, hierro resolverán nuevos problemas, le darán nuevas formas a lo que habrá que buscar decoración adecuada. Hay formas para decorar, que son superiores, hay formas para ocultar que son inferiores. Es decir hay formas que son superiores, por ejemplo los frentes y ciertas cosas que son superiores, hay ciertas formas que son inferiores y hay que ocultar, ciertas cosas de la estructura no hay que mostrarlas, son formas inferiores". Las

cosas tienen sus categorías, y para remarcarlas está la decoración y después dice cosas muy sensatas, "se deben estudiar las formas del pasado aunque no se repitan en el futuro. Nuestra época febril tiende a la formación de un estilo que sea espejo de sus conquistas científicas y de su dinamismo". Más adelante hay tres tendencias en la arquitectura de hoy; los amantes de lo clásico, los futuristas que rompen con el pasado y solo vale lo nuevo y los moderados que tratan de renovarse en base a la arquitectura anterior y no crean en la espontaneidad", y esto dicho en estos términos pareciera que es bastante sensato.

Continúa: "el arte de la arquitectura moderna, no es sólo fachadas lisas e incoloras sin cornisas, sin ménsulas, si son tan inútiles como la corbata, porque usamos corbata, por qué no podemos poner ménsula". Qué es lo moderno para Christophersen me pregunto y entonces dice: "modernos son nuestros baños, ahí sí que hay que poner la modernidad, en la higiene, en el ascensor, en el frigidaire, en el electroluz, en la calefacción en la refrigeración central y después en el lenguaje en la expresión de todo lo bueno del pasado".

"La casa colectiva, el urbanismo, el rasca-cielo, las estaciones, los hospitales, eso sí son los temas del futuro, ahí sí se puede aplicar la modernidad. En la casa colectiva, nunca en la casa individual".

Ahora voy a agregar algo de los pronósticos, como pensaba él que se iba hacer: "las artes cambiarán sus formas de expresión pero la armonía no puede desaparecer porque sino desaparece la belleza", aparece el tema de la armonía como condición indispensable. "La finalidad más elevada del arte es producir una emoción de carácter social, el arquitecto es un intermediario entre su propia emoción y la emoción colectiva, el arte es un himno a la vida y esto es una sensación inmutable de todos los tiempos. Inyectemos al pasado de nuestra savia de viva sensibilidad, debe ser un arte equilibrado y lógico el nuevo, debemos revestir el horroroso y monótono cemento gris con una epidermis adecuada que aún no se ha encontrado pero que va a aparecer prontamente. No hay que desechar las reglas de composición clásicas, la nueva epidermis va a modificar la visión del artista, ya que la estandarización es la muerte del individuo. Moderno es hacer arte uniendo lo útil viejo con lo útil nuevo. No hay que dejarse seducir bajo el pretexto de la nueva sensibilidad, pura sugestión colectiva que contiene mistificaciones absurdas". Este es el clima que viven los arquitectos que intentan introducir en el arte las nuevas ideas; bastante duro por cierto. "Piensen lo que quieran -dice- pero siempre habrá una multitud de maneras de vivir con casas grandes, chicas, ricas, pobres, etc.

Después, quienes van a ejecutar este programa que él propone, y ahí de nuevo se diluye totalmente, dice: "Hay un grupo de arquitectos de

talento que aún no han triunfado pero han abierto un nuevo rumbo, han marchado por la senda de la lógica y han creado una obra en base a formas equilibradas, derivadas de nuevos sistemas constructivos y motivos decorativos del pasado rejuvenecidos y refrescados para armonizar con el espíritu de la mentalidad de vida" -realmente muy triste esto que propone-. "Refrescado en los estilos del pasado y entonces con eso vamos a hacer una nueva arquitectura. Es bajo esa faz que debemos enfocar el nuevo rumbo de la arquitectura moderna". Muy poco esclarecedors.

Conclusiones de Christophersen; Yo extraigo como conclusiones: 1º) Intenciones de revitalizar el tronco institucional. Hemos visto reiteradas veces como la institución había perdido unidad, a partir del cambio de siglo y realmente no existe "una" institución de la arquitectura, sino que ya se desintegró, el campo de la representación se achica rápidamente y el círculo de lo que pueden hacer los arquitectos se estrecha. La intención que tiene es la de reconstruir este tronco de la institución. Replegarse sobre la disciplina y evolucionar, "lo principal es la expresión o sea el lenguaje, pero con armonía y belleza que son los cánones del equilibrio y de la lógica" (eso es absolutamente clásico) y por último lo decorativo, revestir la fachada con esta "nueva epidermis" y todo lo que dije. Yo creo en síntesis que Christophersen es un evolucionista que dosifica avance con retroceso aunque creo que, en menor medida es avance y en gran medida es apoyarse en la tradición, en lo clásico, en lo que viene de atrás. Creo además, que como dice Bachelard existen dificultades epistemológicas y dificultades epistemofílicas para acceder al conocimiento. Dificultades epistemológicas cuando uno no tiene las herramientas conceptuales para acceder, o las mediaciones necesarias, para comprender una determinada situación o un determinado fenómeno y epistemofílicas cuando uno está ligado afectivamente a una situación y no puede entenderla, y esto último le sucede a Christophersen. Eso lo vamos a ver muy claro cuando veamos a Roberto Arlt por qué Roberto Arlt no ingresó en la revista Sur siendo realmente el autor de la modernidad en la novela, yo creo que ahí Victoria Ocampo tiene una dificultad epistemofílica, no puede entenderla, amén de que Victoria Ocampo nunca hizo un análisis formal de ninguna obra, se manejó generalmente de esta manera, pero tampoco ninguno de los allegados a ella pudo ver en Roberto Arlt la modernidad que traía.

"La Crisis de la arquitectura" de Camille Mauclair: sobre este artículo se desata una gran polémica. El mismo se publicó en La Nación y después "La Revista de Arquitectura" lo reproduce, Dice entre otras cosas "la arquitectura moderna está bien para aplicarla a las viviendas obreras, que son higiénicas y a precio accesible", pero

en realidad esto de aplicar el moderno hormigón a la "vivienda de la gente" me parece un desastre y por vivienda entiendo todos los lugares donde se mueve la "gente" (Agrega) "eso" está bien para las fábricas, para los ferrocarriles temas parecidos. En realidad estas ideas, "son las ideas del extremismo bolchevique que quiere dominar el mundo dirigido por ese bolchevique de clarado que se llama Le Corbusier y que es un fanático del cemento armado", y más adelante "tan ligado a los excesos del cubismo y al surrealismo literario, es una cruzada montada por el odio a la tradición que quieren quemar el Louvre y han tratado a las catedrales de carroñas renovables. Pretender la destrucción del gusto y la anulación del individuo y la individualidad. Debemos ser máquinas según él, alojados en máquinas, engendrando otros hombres máquinas, el peligro es total señores en toda condición social sueña el hombre con estar en su casa y dar a su interior un carácter que refleje sus gustos personales. La crisis actual de la arquitectura es el resultado directo de estas teorías políticas que intentan dominar el mundo. La situación es absolutamente peligrosa y seria". Creo que el pronóstico es tan aterrador como equívoco, su ideología se revela cuando dice "lo bueno en arquitectura hoy se está haciendo en algunas ciudades marroquíes donde se construye con cierta hechicería", -es curioso este término que él usa- "Pero en el resto, en Europa crece el odio al pasado y la esperanza estúpida en los beneficios de la revolución social". La meridiana claridad de sus expresiones me exime de cualquier comentario.

Al mes siguiente no se hace esperar la respuesta del arquitecto M. Mansilla Moreno que me pareció muy atinada y muy bien fundamentada, dicen en lo nuclear: de donde conoce el Sr. Maclair que es un crítico, (habíamos visto que publicó en la revista "Nosotros" el artículo sobre "La Arquitectura del Hierro") de donde saca él estos estetas que les causa sorpresa la factura abstracta del hormigón y el hierro? que los mencione por favor, porque yo que conozco a muchos y entre ellos a Worringer en "Abstracción e introyección" de 1909, este tema ya lo trata y sobre todo la abstracción del movimiento moderno, la teoría sistemática de la abstracción considerada como fenómeno estilístico y ya nadie discute si el problema es ornateo o no ornateo, menos para un especialista como el señor Maclair. Le Corbusier funda su arquitectura en apreciaciones y lecciones sobre la antigüedad griega y romana fundamentalmente; que hay que retomar la arquitectura sobre los valores esenciales de su propia tradición y por lo tanto no entiende él de donde saca que las catedrales hay que voltearlas.

"La antítesis individuo-colectivista expresa dos posibilidades entre las cuales ha oscilado polarmente toda la historia de la arquitectura.

La relación esencial de las artes plásticas con las instituciones político-económicas es un tema que no puedo tratar aquí, ni el tema de las instituciones políticas con las artes plásticas" pero el análisis del Sr. "Maclair está equivocado y aclara: "existen muchos líderes en la arquitectura, primero el profesor Taut en Alemania es un líder de izquierda ese sí, pero después dice existen otros líderes de derecha en España, Mercader por ejemplo, y en EE.UU. a Wright que de ninguna manera pueden ser acusados de izquierdistas y son líderes de distintos movimientos modernos, y el mismo Sr. Le Corbusier que él ataca de bolchevique ha sido tildado de derechista y de puesto al servicio del capitalismo, por el mismo Kremlin. Por lo tanto, el argumento que Le Corbusier es bolchevique no sé de donde lo saca". -Aclara "la subjetividad rige la arquitectura expresionista que se basa en lo que el individuo expresa y no en parámetros más razonados" y a mí me sorprendió porque llamó a la arquitectura que nosotros conocemos como racional "de la nueva objetividad" donde se acepta el imperio de la razón y pone a Gropius con la Bauhaus como líder de este movimiento. Me pareció una respuesta bastante sólida la de Mansilla.

La arquitecta Marina Weissman hablando de este período en "SUMMA" cita a esta polémica diciendo "la respuesta de Mansilla es una prueba que existía en el medio en esa época una formación de los arquitectos intelectualmente hablando muy sólida, se puede ver que había una buena formación, ya que Mansilla después publicó muchos artículos más y también otra gente que tenía una cierta solidez intelectual". Yo realmente revisé bastantes artículos si bien no fui más allá del año '37, '38, no sé si después, en el '39, cuando el asunto del grupo Austral con toda esta gente, pero antes no sé si había gente con tanta preparación no, no tengo pruebas de que eso ocurriera. La respuesta que a Maclair da Rivarola me parece que es más sentimental que razonada.

Bueno veremos ahora a Wladimiro Aclsta, nace en Odessa y después va a Rusia. Llegó a la Argentina en 1928, estudió arquitectura en Europa. Es un activo pensador y actuante del movimiento moderno. Todos conocemos las ideas progresistas que él impulsa y su lucha. Reconoce que, cuando llega en 1928 se encuentra con que el país está muy atrasado, claro él viene de Italia y entonces la situación no es comparable para nada. Realmente la situación de la arquitectura en la Argentina viniendo de Italia era bastante pobre, la discusión o la polémica estaba mucho más atrasada, "aquí se estaba discutiendo sobre el ornateo y allí se estaba haciendo arquitectura a muchos niveles, trabajando con arquitectura moderna". Reconoce que la nueva arquitectura surge de las nuevas técnicas, y de las nuevas temáticas y que todo esto ha traído una nueva estética; esta nueva estética ocupó el centro de la

discusión y fue objeto de los más opuestos sentimientos de amor y de odio, y se lo veía como algo pasajero. Desde el principio, "me dedicué a la teorización, investigación y experimentación y en 1930", y aquí aparece un hecho interesante, "como estaban en la Argentina y encuestaban a todo el mundo porque se hacía el "Congreso Panamericano de Arquitectura" le preguntan a él que opina de este congreso, él dice que en realidad "es un acto absolutamente banal que no tiene ningún sentido, interesaría más que se hiciera un congreso sobre lo que está pensando la gente en ese momento, no sólo los arquitectos sino los industriales, los economistas, los pensadores, los técnicos; todo el campo intelectual que influye sobre el tema de la arquitectura", y sale la encuesta y resulta que le llegan más de cien cartas, se arma toda una polémica alrededor de esto y finalmente va al Congreso, no sé si como delegado de la Sociedad Central, pero alguien lo envió y fue representando esta postura. Como respuesta tuvo la indiferencia de los congresistas, a lo más, fue tratado de subversivo, mirado con mucho desdén y nada más. No obstante él cita que en 1930 vivió un año en Río de Janeiro, por lo tanto supongo que fue al congreso y se quedó.

"Mientras en Europa no se discute sobre el ornamento, sino que se trabaja, en la Argentina se produce un auténtico escándalo porque una señora que forma parte de la vanguarda intelectual argentina se hace una casa en estilo moderno" y él acentúa "digo en estilo moderno porque la hace un arquitecto acostumbrado a hacer arquitectura afrancesada que hace la arquitectura moderna como un estilo más". Por supuesto que se trata de la casa que hace Bustillo a Victoria Ocampo. "Esta dama que ejerce el liderazgo intelectual del país, se hace hacer un petit hotel y no una vivienda social". Es natural su asombro porque él venía imbuido de las ideas sociales que dominaban en Europa, y toda la intelectualidad tenía estas ideas progresistas. Reconoce después que efectivamente se hacen algunas viviendas más pequeñas, pero que no son obreras, no son más que "garsonier" para "gente adinerada que tienen un excesivo uso nocturno y un eseso diurno".

Entonces yo pienso que esta validación del liderazgo que manifiesta Wladimiro Acosta sobre Victoria Ocampo, (este halago que prácticamente se hace) es lo que permite que Acosta entre en Sur. Hay artículos suyos que no son demasiado relevantes y son muy potables, no exponen su teoría sobre los temas sociales y tratan sobre la fotografía y el avance del cien. Por ejemplo el que se llama "El hombre invisible".

Wladimiro Acosta reconoce rápidamente que lo que se está haciendo aquí es un "estilo moderno" que no tiene que ver con este país y él se plantea que tiene una disyuntiva porque las casas en "estilo moderno" en realidad no sirven,

no tienen aleros, tienen ventaneros muy grandes, no hay aislación, la gente se muere de frío en invierno y se cocina en verano. Entonces observa y estudia las casas tradicionales argentinas de muros anchos, de galerías, dice "esto va mal, aquí hay dos soluciones o volver a ese tipo de arquitectura o dar un paso adelante con las nuevas tecnologías e incorporar todos estos elementos de una manera moderna". Me parece una actitud escarecida e inteligente, él elige esta segunda actitud y trabaja sobre el tema del asoleamiento y del "helio" que incorpora después. Me da la impresión que él intentaba encontrar una racionalidad transmisible, un poco parecido al modulator del Corbu aunque de otro tenor, pero nadie después aplicó el helio. Creo que las buenas obras de Wladimiro Acosta aplicando el famoso helio las pudo haber hecho él y nadie más, porque aparecen obras usando el sistema de los aleros y parasoles pero nunca con la calidad que las usa Wladimiro Acosta. Reconoce que hay una prostitución en la arquitectura "se cambiaban de estilo como de camisa", se enoja mucho con los arquitectos que en realidad proyectan en todos los estilos y que el problema no es de estética sino de ética, de moral, que no es cuestión de cambiar de estilo y que cada uno proyecte en cualquier estilo. En realidad Wladimiro Acosta ve una parte del problema más global de estrechamiento del margen del trabajo del arquitecto como manipulador de lenguajes que hacen el mundo de las representaciones y no a la totalidad del entorno construido dominado por el Modo de Producción capitalista donde los objetos, sean viviendas o cucharas son solo mercancías sin valor cualificador. Wladimiro busca apoyos universales para su arquitectura (el helio) como objetivos irrefutables que validen su arquitectura, elementos neutros, no ideologizados (como esperando que desde la ciencia se pudieran alegar verdades incontrovertibles). A mí me da la impresión que esta "Nueva Objetividad" de la que hablaba Mansilla es a lo que intentaba llegar Wladimiro Acosta en su libro que aparece en 1937, y cuyo prólogo lo hace Gerchunof (que es un hombre de Boedo) y lo que más acentúa es el carácter de "arquitecto proletario", de hombre preocupado por la cosa social, este es el aspecto que resalta Gerchunof, aunque Victoria Ocampo no resaltaré precisamente este aspecto de Acosta. Cada escritor ve obviamente el lado que más le interesa, respecto a la directora de Sur le interesa el Acosta introductor del "estilo moderno" y homogeneizador. Aunque su ciudad era absolutamente irrealizable yo creo que aquí aparece esta desnudez de la que hablaba Carlos Erro acerca del dramatismo que transmitía la arquitectura moderna. Y que ideología me parece a mí transmitían estas ideas o estos conceptos que traía Wladimiro Acosta? y yo

creo que de alguna manera él no se podía alejar de la idea científica positivista, esta idea de que haciendo una arquitectura científica deriva directamente de la comodidad del hombre, del clima y de una serie de condiciones exteriores, nos vamos a mantener alejados de una posible contaminación ideológica con el objeto, vamos a hacer una arquitectura neutra y no nos vamos a encontrar que estamos cargando la arquitectura de nuestras propias cosas, de nuestras propias ideas personales. Entonces para hacer arquitectura a-ideológica; como diría Althusser para luchar contra la ideología: la ciencia, Wladimiro Acosta se adhiere a la ciencia. Y "la ciencia lo va a resolver", además Gerchunof lo dice: "es un científico y un artista", yo no entiendo, todavía no me cabe en la cabeza, hoy que pudiera ser un científico un señor que estudiara el asoleamiento, la calefacción y dos o tres cosas más, pudieran llamarlo "científico", pero así era.

Me resulta curioso también tanto pedido de verdades, de autenticidad, de estabilidad como piden Prebisch, Victoria Ocampo, incluso Christophersen, no?, justo en este momento que, (en la calle) esto ocurre allá alrededor del '36 o '37, el caos es total, aunque la balanza de pagos sea positiva alrededor del '38 (como nos mostró Rapoport) pero de todas maneras la pérdida de valores y la nomía es total. Termina Gerchunof haciendo una consideración acerca de la religiosidad que tiene Wladimiro Acosta, la dedicación a la profesión, esta actitud de devoción total a las cosas que no tienen una retribución pecuniaria.

Ahora vamos a ver un artículo de Vilar que me parece interesante: existía en ese entonces Radio Stentor y en ella un espacio dedicado a un plan de divulgación con temas relacionados con "la construcción, la higiene y el confort". Título de por sí sumamente significativo para difundir la modernidad a nivel popular, título que nos habla también de que elementos definían lo moderno.

El 12 de octubre de 1934 el arquitecto Antonio Vilar "sale al aire" para tratar el tema "Los barrios y el centro". y manifiesta que vivir en los barrios, es mejor que en el centro pero a qué barrios y qué centro se refiere no aclara; primero, los barrios que él habla son Martínez, Olivos, etc. el su no existe. "La gente se está yendo del centro a los barrios porque ahí hay más luz, más aire, más sol, en realidad el estilo moderno es ideal, porque además de todas estas ventajas acerca una terraza plana donde se recupera el terreno y se pueden ampliar las posibilidades de uso del mismo". "En el centro hay ruido, tráfico" y eso me llamó la atención que no buscó el argumento del automóvil como valor y que por primera vez aparece un tiro que ve en el auto un elemento negativo. "Las expropiaciones para las diagonales y ensanches no sirvieron", dice,

y finalmente pide ayuda a la "municipalidad para que reglamente tanto lo que ocurre en el centro como lo que ocurre en los barrios", porque si no en "los barrios también va a ocurrir lo que ocurrió en el centro", los loteos indiscriminados y precarios son un desastre.

"La actual arquitectura reflejo de la época y barada en la verdad, ambos valores fundamentales -de nuevo aparece esta teoría del reflejo y de la verdad- "se proyecta de adentro hacia afuera", y yo pienso que para él, esto era como una verdad que legitima a una obra de arquitectura. Si uno proyecta una casa de adentro hacia afuera, eso es verdad, está bien, porque son los sentimientos o las emociones que están bien porque salen de adentro hacia afuera, son incuestionables: un señor siente algo y eso es una verdad total. No tiene una calificación moral de que está bien o está mal de que lo siente, es así. Y termina diciendo de que "en realidad hay que consultar a los arquitectos, porque la arquitectura solo la pueden hacer bien, los arquitectos" y recomienda que estén "atentos a que cuando pidan una casa moderna le exijan al arquitecto que tengan buenas ventanas, buenas iluminaciones y que tenga todas las cosas del confort". Ahora, a mí me llamó la atención la existencia de estos artículos (que se publicaron en la revista) de su difusión radial, porque para nosotros hoy la difusión radial no tiene la más mínima importancia pero para la época la radio yo creo que tenía muchísimo más impacto que la televisión ahora. Y los arquitectos durante un largo período tuvieron esa presencia radial porque yo tengo como 15 o 20 charlas dadas por arquitectos, yo rastree hasta el año 38-39 nada más. No sé si siguió o no, pero la radio Stentor permanentemente y durante todas las semanas al mediodía tenía una audición de arquitectura donde se tocaban los más diversos temas. Tengo otra charla de Christophersen, y charlas de distintos arquitectos que están ocupándose del tema de la arquitectura, es decir de la difusión, que en definitiva es la difusión del movimiento moderno, del espacio moderno porque en general tratan este tema y no otro.

Y vamos a volver a la literatura, para ver a Roberto Arlt (los datos y citas los extraje del Capítulo nº42 dedicado a él). "Roberto Arlt vivió desde 1900 hasta 1942, es un hombre insuficientemente formado, hijo de padre alemán y madre Tirolesa, de confessed carencias culturales, fascinado por los folletines y por Dostoiévsky y se convierte en el primer novelista urbano y en el primer novelista moderno en la Argentina". Tiene una ubicación contradictoria, quiere publicar el "Juguete Rabioso" en "Claridad" y lo va a ver a Castelnuovo y este se niega alegando que su obra no es buena, aun que Arlt pertenezca

por sentimientos a Boedo. Después lo ve a Güiraldes y este le dice que es una obra muy valiosa y que lo va a apoyar para que la publique. Y el "Juguete Rabioso" sale en 1926, que es el mismo año que Güiraldes publica "Don Segundo Sombra".

Con Güiraldes se cierra un ciclo y con Roberto Arlt se abre un ciclo, eso no lo sospechaba Güiraldes por supuesto. Güiraldes publicita en las revistas de Martín Fierro, (que se pueden ver ahora, en los facsimilares que está haciendo Capítulo) media página publicitando a \$ 2,50 el ejemplar de "Don Segundo Sombra". Mientras que "El Juguete Rabioso" se comenta en Claridad.

Trabaja con Malé Roxlo en "Don Goyo" que es una revista de época, con Botana en Crítica y con Gerchunof en El Mundo. "Apoya la revolución social aunque no traslada las ideas directamente a su libro", permanece equidistante de Florián y Boedo aunque sus amigos y afectos están en Boedo. En 1931 sale "Los lanzallamas" continuación de "Los siete locos" y luego "El amor brujo" y después "El jorobadito". Algo más tarde "El criador de gorilas". Parecidas a "Aguasfuertes Porteñas", con las "Aguasfuertes Españolas", escritas en el viaje a España que realiza en el '35. Yo que viví en España y había visitado el Patio de Los Leones en Sevilla, no fue hasta que leí a Roberto Arlt que lo ví realmente. Hace tal descripción que me sentí absolutamente deprimido porque no había visto nada en la visita que había hecho yo, se los recomiendo sobre todo para los que lo hayan visitado, es increíble el poder de observación de la arquitectura que tenía Roberto Arlt. Después comienza a escribir obras de teatro -no sé si ustedes se acuerdan que Beatriz Sarlo nos había explicado que era la obsesión de los escritores de esa época, que llegado un momento de su desarrollo la novela se les agotaba y querían escribir teatro.

Bueno, sabemos que su obra son cuatro novelas, un relato largo y 25 cuentos, "no hay una variedad de visiones del mundo, ni una multiplicidad de caracteres ni refinamientos idiomáticos, el hombre es impotente frente a la sociedad burguesa que le oprime y succiona su individualidad y entonces solo para sentir el vértigo de ser, para sentir que existe, arroja sus ensueños y delirios contra los otros hombres iguales que él". "Quiere golpear a los poderosos pero solo alcanza los miserables y en lugar de revolucionario se convierte en delator o asesino".

"El hombre que analiza, que describe, Arlt no tiene una ubicación exacta, es un individuo de pequeña clase media, del primer cuarto de siglo, agotado por la miseria y torturado por los tabúes del sexo". Los caracteres de todos sus personajes, Estier, Erdosain, Valder son parecidos, soñadores y humillados, personajes principales que generalmente uno puede decir casi que son reproducciones de él. Los caracteres secundarios que incorpora son del bajo fondo generalmente tipos sin Dios, esquizofrénicos del mundo o gente

de clase alta, en realidad uno "sospecha que son idealizaciones de sus propias aspiraciones", por que son de clase alta, exquisitos, puros, sanos que no les pasa nada raro y que nunca piensan mal. Pese a que él incorpora esta visión dostoyevskiana de la contradicción de los personajes, aquí el bueno es siempre bueno y el malo es siempre mal.

Veamos ahora por qué Roberto Arlt es un novelista; primero "porque es realista, desgarrado, auténtico e incorpora el lenguaje porteño", pero fundamentalmente creo yo, lo mismo que nos había dicho Beatriz con respecto a Hernández, que hace del Martín Fierro una obra que perdura por su estructura evocativa de la realidad de su medio y no porque abandona el lenguaje arcaico y comienza otro tipo de lenguaje; lo mismo ocurre con Arlt porque la estructura formal de sus novelas, evocan su tiempo y no es por cómo lo dicen ni qué es lo que dicen. Y aquí quiero remarcar lo que dije de Borges, que se alimenta de la realidad y vuelve a la realidad y la conforma. La obra de arte por esta capacidad evocadora de la estructura de lo real es parte de la realidad, no está reflejando la realidad desde afuera, aquí existen las obras de arte y allí existe el mundo. Las obras son parte de la realidad. Modifican a la realidad y toman cosas de la realidad. Y este es el caso de Arlt, esta absolutamente inmerso en la realidad de su época.

Segundo: "porque es el primero en haber volcado en estructura novelística del siglo XX, alguno de nuestros grandes mitos sociales con una intuición de narrador y un vigor humano tales que sus defectos se pierden". "Es una de las formas que tiene ese mundo de darse".

Todas estas cosas la gente de Sur no las vio. "Acepta jugar desde adentro el mal social que le toca sufrir". A propósito de "Sur", yo busqué en todo el índice de "Sur" y encontré una sola cosa de Roberto Arlt que es un artículo que escribió en el año '57 creo, se llama, curiosamente, "Culpabilidad e inocencia de Roberto Arlt". Recién entonces entró en Sur.

Vamos ahora al "Juguete Rabioso" consta de cuatro partes separadas, supongo que lo habrá leído casi todo el mundo, es el primer libro de Arlt y en él se cuenta la historia de un joven, en cuatro historias aparentemente separadas, que después al final se juntan. En la primera historia que está narrada en primera persona habla de un club, que forma con un grupo de chicos, en un barrio, donde cada uno narra una anécdota "clásica novela de iniciación en una tradición negra", (Marqués de Sade y Conde de Lautremont). Las tres piezas tienen de alguna manera una estructura igual, en la primera parte Silvio quiere afirmar se como individuo y fracasa, y en las otras también le pasa lo mismo, cuando trabaja de librero, cuando vende papeles, cuando trabaja de una serie de cosas, siempre fracasa y en la última se encuentra con un amigo del grupo aquel de la infancia y entonces planean hacer un robo a un

ingeniero muy importante, "éste de la clase alta, limpio y puro". La noche anterior piensa "porque en vez de hacer el robo no lo delato, no sería mejor?" entonces, delata al compañero va después a la casa, (previamente los policías por supuesto detienen al tipo que fue a robar y que no entiende nada) y le dan un premio y lo envían al sur con un puesto de trabajo como recompensa.

Y entonces ahí se ve que aquello de que él intenta ser un revolucionario pero sólo alcanza a ser un delator. Siempre fracasa con sus buenas conductas, siempre que trabaja, que hace cosas, que lucha y que tiene una buena intención, fracasa. Triunfa cuando tiene una mala intención. Esa es otra característica importante.

En la obra de Arlt "no se explica la situación social, ni se cuenta como es la situación social", no hay parábolas ni mensajes que digan como se debe hacer sino que el personaje la vive, toda la explicación está dada por la acción, y en esto también es moderno. "Aparece la ficción dentro de la ficción" es decir "cuenta historias dentro de la realidad de la novela" es el folletín, de la vida exterior.

Tercero: "la vida psíquica de los personajes también es contradictoria" y en esto también es moderno porque este personaje que delata se le ocurre delatar a último momento, a nosotros no se nos ocurriría ni siquiera hoy en la televisión, en las historias donde vemos que el muchacho es bueno desde el principio al final. En esa época que un personaje hiciera esto, era desconcertante, por más que así fuese en la vida real; cuando le leyeron esto a Castelnuovo lo rechazó terminantemente porque, cómo puede ser que el bueno se vuelva malo, esto es una cosa inconcebible. Entonces se ve claramente que no hay parábolas edificantes, (eso me parece importante), sino a través de la angustia personal e intransferible de los personajes, que aparecen "fragmentados y duales, con vivencias que no se relacionan entre sí, y eso creo que es uno de los mayores testimonios de la modernidad de Roberto Arlt.

Las otras novelas no las voy a analizar porque son demasiado largas y creo que lo dicho para el "Juguete Rabioso" analizado y expuesto demuestra perfectamente bien toda esta característica moderna de Roberto Arlt.

Aquí quisiera introducir algunos conceptos sobre la interpretación que de la modernidad de Arlt hace Ricardo Piglia en su novela "Respiración Artificial". "Renzi" el personaje que redefine a Arlt, por sobre los que piensan, desde sus códigos, que escribe mal, les dice: "El estilo de Lugones se construye con el diccionario, ha dicho Borges" "el de Arlt con lo que sedimenta del lenguaje real, con los restos, los fragmentos, las mezclas". "No entiendo el lenguaje como una unidad, como algo coherente, liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces", y más adelante "ese es el material sobre

el cual construye su estilo, que él transforma, que hace entrar en "la máquina polifacética", para citarlo de su escritura. "El estilo de Arlt es una masa en ebullición, una superficie contradictoria, donde no hay copia del habla, transcripción cruda de lo oral".

"Ese estilo, hecho de conglomerados, de restos, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del tema de sus novelas. El estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo". "Es un gran escritor a pesar de su estilo". Después el personaje Renzi, dice que "Borges hace un homenaje a Arlt cuando escribe "El Indigno" que tiene el mismo argumento que el último capítulo del "Juguete Rabioso" y el policía que detiene al delincuente se llama Alt, le falta la R de Roberto, claro homenaje para uno de los pocos que siente a la par".

Aquí radica la modernidad de Arlt, pérdida de la unidad, estructura evocativa de la realidad, collage, ausencia de la homogeneidad (tan reclamada por Victoria Ocampo y Prebisch) cuestionamiento de los códigos lingüísticos y de quienes lo detentan junto al poder de decir donde está lo bueno y lo malo tanto ética como estéticamente hablando. Es moderno porque mira, observa y analiza la metrópolis y habla desde allí, recrea Buenos Aires sus personajes y sus lugares con el dramatismo del hombre metropolitano y marginal, auténtica creación de la modernidad.

Para terminar quiero dar una pequeña síntesis de Eduardo Mallea (cuyos datos los extraje del Capítulo nº46). Volviendo un momento al tema del campo intelectual que yo les decía antes observamos que Mallea era "el escritor" en esa época, Borges era un don nadie al lado de Mallea, era "el joven revoltoso Borges" un auténtico vanguardista pero realmente el que tenía futuro era Mallea, si nosotros hoy pensamos en la comparación diríamos: Borges, alguien me preguntó antes de empezar la clase quién era Mallea, seguro que no iban a preguntar quien era Borges. En 1926; de nuevo 1926 "El Juguete Rabioso", Güiraldes con "Segundo Sombra" y "Cuento para una inglesa desesperada" que es un "libro metafórico muy argentino y muy cosmopolita" de Mallea. Con él surge la "conciencia del ser humano" y con una narrativa "absolutamente psicológica y más culta". La comparación con Arlt es "que a los dos les preocupan los problemas del ser y del hombre, pero la diferencia es que para Arlt la Argentina real es la que existe ahora con los inmigrantes y se expresa al margen de la cultura literaria, con la falta de valores, con esta situación desesperante. Para Mallea la Argentina era la otra, la de los "argentinos puros" la ola inmigratoria es un asunto pasajero: esto va a parar pronto. La Argentina auténtica no es esta cosa llena de inmigrante, ensuciando las calles y contaminándola toda, esto es transitorio esto va a pasar. Pero

según Gutierrez Girardot que es el que hace el resumen del capítulo Mallea "supera a sus contemporáneos hispanoamericanos realizando en pleno la "interiorización" en la caracterización de la conciencia que va de Stern a Proust y Joyce". Es un halago pero bastante impresionante. "Mallea no solo escribe la odisea de la conciencia humana en el nuevo espacio y tiempo urbano sino que da los elementos de la novela hispanoamericana para enfrentarse a la realidad hispanoamericana". "Mallea ha sido siempre un espíritu abierto conciente de vivir una época y una cultura". En 1936 escribe un libro que me parece muy importante que es "La ciudad junto al río inmóvil", que por supuesto no es otra que Buenos Aires. "Hay aquí una experiencia humana hondad y la delimitación y el estudio de una realidad concreta". "El título expresa una bella metáfora, la ciudad junto al río inmóvil esa representación unitaria del libro porque los cuentos o novelas breves del que consta, aunque aisladamente pueden tener una autonomía en su conjunto son muestra de un todo que es Buenos Aires". "se define a Buenos Aires como escenario (y algo más). Los dramas personales se dibujan sobre el fondo de un drama más vasto, más coral, más multitudinario que es el de la ciudad, del país y de América. El drama de un mundo en estado larval, un mundo que aún debe conocerse y encontrar un auténtico instrumento de comunicación" y entonces él dice "vayamos a la ciudad allí se respira una atmósfera spera y la gente no está unida por palabras sino por un cargado mutismo". A mí me parece que vuelve a aparecer lo de la ausencia de Erro, el dramatismo, "hombres americanos, argentinos que están por nacer a sí mismos. Nacer a un nuevo hombre, nacer a la palabra, nacer a su propio conocimiento". "Encaminé mis libros en el sentido de la interioridad y en el sentido del conocimiento". Creo que es bastante más filósofo y bastante más poeta que Roberto Arlt.

Y para terminar yo quería citar un libro que aunque se aleja de esta época, porque es de 1967, me llamó muchísimo la atención, porque es la historia de un personaje, descrito en un libro que según él fue gestado de una manera poco habitual, sin planteos intelectuales, muy sueltos; hizo una novela con un personaje que vive como en tres épocas, en el Centenario, alrededor del '40 y alrededor del '67, (para el libro la época actual). El personaje que se llama Rivas, y ha perdido la memoria comprobando que no se puede vivir sin memoria vuelve a la época del Centenario a buscar su historia porque la había perdido y no la tiene. No se puede vivir si no se tiene conciencia de lo que se vive y no se vive con conciencia sino se tiene memoria de lo que pasó. "La historia del personaje es la historia de la memoria como conciencia de la vida, como capacidad de revivir y la desmemoria como signo y evocación de la muerte". La memoria como construcción de la identidad y en esto me pareció

interesante la comparación cuando Rossi dice que la ciudad es memoria y la construcción de la ciudad es la memoria de los pueblos. Me pareció un símil bastante comparable al que daba Eduardo Mallea en esta novela.

DEB:TE

Desarrollado dentro del ciclo "Arquitectura Argentina 1930-1960" en Agosto con la presencia de los Drs. Ernesto Katzenstein, Pancho Liernur y Jorge Sarquis.

PREGUNTA: Podrías desarrollar el concepto de dispositivo.

LIERNUR: Con respecto a lo del dispositivo, si hay voluntad de aclarar el tema habría que ir a M. Foucault, hay una serie de claves y de instrumentos en el pensamiento de él que son muy importantes, entre ellos esta idea del dispositivo.

A mi, este término me llega por el lado de Foucault en el libro VIGILAR Y CASTIGAR y en el último libro LA HISTORIA DE LA SEXUALIDAD, y aquí aparece una noción muy importante, que es la de que para la idea de dispositivo no hay sala de los botones del poder, sino que el poder es diseminado, el poder atraviesa la sociedad, los individuos, los grupos sociales, los grandes conjuntos. Es una idea que se da de narices con cualquier concepción que sea de tipo conspirativa, no hay un grupo social que es el que determina una táctica y después esos son los malos que agarran a los otros y los explotan, o cosas por el estilo; sino que es una cosa mucho más compleja.

Otro elemento que me ha ayudado es la GENEALOGIA DE LA MORAL de F. Nietzsche y sugerencias de Tafuri y de otros autores alrededor de este libro de Nietzsche. En particular un libro excelente que se llama EL SUJETO Y LA MASCARA. Lo que Nietzsche señala es como se instaura la sociedad, desde un inicio que no existe en realidad, tácticas, instrumentos y estrategias de dominio y de poder, que él descubre incluso en el lenguaje, en los tratos, en las relaciones interpersonales, en los roles interpersonales, en las definiciones, hasta incluso en las propias nociones de sujeto, en las propias nociones de familia y demás. Básicamente trabaja con una idea que es cómo los poderosos, cómo los fuertes, a costa de violencia, utilizan la energía y la potencia de los más débiles. Eso absolutamente en todos los planos. Digo esto, porque volviendo bruscamente atrás, el dispositivo no es una cosa que se pueda analizar muy mecánicamente. Un dispositivo de poder afecta a muchísimas áreas, afecta temas de legislación, temas del pensamiento, temas ideológicos de distinto tipo y accede a formalizaciones como son los lugares donde los hombres habitan. Es una de las cosas que se afecta como por ejemplo Foucault analizando el tema de la salud en el siglo pasado, ve como empieza a aparecer todo el tema del control de los individuos, de la determinación de lo sano versus lo enfermo. Es el conjunto del aparato del poder que va determi-

nando las distintas tácticas de esa estrategia general de la salud en ese caso.

En la HISTORIA DE LA SEXUALIDAD, él se extraña de cómo es hablado el sexo, de todo lo que se habla del sexo, aún para prohibirlo. Pero el hablarlo es una manera de instaurarlo en discurso y por consiguiente de dominarlo, de transformarlo en una estructura de dominio, o sea se lo designa, por lo tanto se lo coloca y se lo fija. Cuando no estaba hablado permanecía la actividad del sexo mucho más incontrolada y diluida en el conjunto de la sociedad. Ese mismo indicio me hizo pensar cuando descubrí esta especie de tesoro de ocho tomos y después más cosas y legislación, y enormes debates y una preocupación enorme alrededor del tema de la vivienda popular y demás. Y dije, qué manera de hablar al lado de lo poco que se hace; podría haberlo interpretado muy elementalmente diciendo aquí se hablaba mucho y no se hacía nada, porque esto no les interesaba.

Pero utilizando ese mismo razonamiento empecé a darme cuenta que en realidad no era así, de ahí para atrás para ver todo el tema de la legislación, el tema de las transformaciones concretas y sobre qué se estaba discutiendo y cómo se estaba transformando el espacio y tratando de acomodar algunos rasgos de este dispositivo, que yo lo tengo realmente en inicio, y que es un tema que me interesa trabajar.

El dispositivo no tiene sujetos, eso es importante. No hay un determinante, en definitiva los sujetos son hablados por el dispositivo, son expresados, se expresa a través de los sujetos, no es el sujeto lo que lo determina.

Una cosa importante que venimos constatando en los distintos trabajos (que es impresionante) es que los arquitectos como sujetos no existen, por lo menos en la historia de la arquitectura Argentina - existen bien poco. En casi todas las cosas pasa por otro lado, por políticos, militares, legisladores, curas, maestras. Los temas del habitar pasan por un montón de otros personajes que no son los arquitectos. En el caso de la vivienda pasa algo similar, a mi juicio (esto es una hipótesis) los arquitectos son llamados como tales en el momento en que se necesita destrabar el mecanismo de la disciplina clásica, de la arquitectura como saber clásico. En función de que ese mecanismo para el tipo de producción, de ambientes, de lugares, que estaba siendo requerido en ese momento, que era sobre todo operado en el centro de la ciudad y a par-

tir de las leyes de mayor explotación sobre la tierra y demás, de la renta más elevada. En ese momento cuando es necesario transformar las estructuras internas de la disciplina, ahí sí son llamados los arquitectos. Entonces, ahí aparece una operación de ruptura con las leyes clásicas, que se hace imprescindible porque con las leyes clásicas no se puede hacer una explotación extrema, porque hay ciertas cosas que las demandan, no se puede hacer una propiedad horizontal manteniendo la estructura de una planta clásica, es imposible.

PREGUNTA: Vos decías que esa es la misma relación que se da con las artes en Europa, con relación al movimiento moderno, que de alguna manera se produce el cambio tecnológico.

KATZENSTEIN: Creo que hay muchísima producción que está oculta ya que nunca se ha estudiado (Por ejemplo los hof vieneses). De los hof recién ahora hay un libro que habla sobre la construcción de los patios de viviendas populares en Viena en los años del socialismo austríaco, de cuyos nombres nadie se acuerda. De ahí para atrás puede haber miles de metros cuadrados construidos por señores absolutamente desconocidos. Creo que es una situación que todavía existe hoy, los planes de vivienda son hechos por conjuntos de instituciones que usan arquitectos de una manera anónima o incidental. En la construcción de la última posguerra en Europa creo que los arquitectos han tenido poco que ver. Lo cual no quiere decir que después todos los arquitectos no se tiraran encima para decir que todo eso era una porquería, etc. Pero en el momento de hacerlo los arquitectos estaban en otra cosa, en la medida que uno considera al arquitecto como un creador de formas estructurante del lugar, no como una especie de decorador final -que es una variante-. Yo he visto, por ejemplo el "ranking" de los estudios de arquitectura (no de ingeniería) de EE.UU. del año '60 y por ejemplo S.O.M., que para nosotros era el abismo de lo comercial, era el número veintiocho. Antes había veintisiete estudios totalmente desconocidos para nosotros y probablemente para la mayor parte de los arquitectos norteamericanos, que eran los que hacían más edificios de oficinas en las grandes capitales de EE.UU. Entonces, es la misma situación, no es que estemos hablando de una situación de Buenos Aires del año '30, sino que es una situación característica.

LIEPNUR: No creo que sea un problema técnico, no creo que la aparición del arquitecto pase por la

técnica, esa me parece que es una idea que viene de cierta orientación historiográfica, que es que el cambio técnico es el que determina el cambio figurativo en la polémica cultural y creo que no es así. En realidad, tampoco es por otra razón sola. Una de las cosas que estamos tratando de hacer es no caer en este tipo de generalizaciones que salvan para todo, sino ir a cada caso y tratar de tener alguna respuesta. En principio no creo que sea por una cuestión técnica, aquí también intervienen muchísimos factores, no me referí a eso, pero desde el punto de vista técnico -a diferencia del modelo inglés o metropolitano- pasa por el hormigón más que por el hierro la modernización. El hecho de que pase por el hormigón está relacionado con las empresas alemanas que fabricaban cemento y una cantidad de cosas por el estilo. Hay otro tipo de intereses mezclados que hacen al tipo de figuración también, yo traté de cargar sobre un aspecto que me parecía que era determinante.

No se si queda claro en que momento es convocado el oficio de los arquitectos, cuando hay una transformación para la cual se necesitan a los operadores de esa disciplina. Tiene que estar preparada la estructura de validación, de consagración. Si un arquitecto rompe la composición de la planta y elabora una teoría alrededor de eso y se une al mundo, a las otras concepciones y demás, eso es estructura de validación. Pero si lo hace un constructor, eso no se sostiene.

KATZENSTEIN: Además creo que hay un momento en que los arquitectos están convocados para validar una situación social también. Por ejemplo, el caso de la inmigración. Pasa de la estructura de la ciudad criolla (1880) con todas las casas iguales, cuando el albañil le hacía los frontis sacados de un Palladio usado o de un libro menor, y lo repetía cuadrados y cuadrados. Eso es una estructura, pero en los años '10 ó '14 con los "petits hotel" todos distintos, hechos por arquitectos es otra situación social que requiere una intervención a nivel social que tenga un respaldo artístico, que los arquitectos pueden dar.

LIERNUR: Yo lo que traté de explicar es que hay una operación que es de simplificación de la planta, de hacer lo necesario, lo auténtico. Esa idea "alta" -que sustenta esa ruptura de las leyes, la idea de la "alta" cultura, la sinceridad, etc., esa idea que desestructura la planta obtiene una representación en la fachada. En ésta, se habla de simplicidad, que es el valor que rompió la planta, pero no es que se habla de esa planta, se habla de -

simplicidad. Probablemente al analizar fachadas que parecen muy simple, muy lindas y muy livianas, nos encontremos con que no sean una representación directa de esa planta, sino una representación del concepto de la simplicidad.

Para esas dos cosas es que se necesita la operación de un tipo que trabaja sobre estos temas, que es el arquitecto.

SARQUIS: Con respecto a la tecnología, la modernidad sirve de vehículo para introducir esta tecnología (la técnica del hormigón). Las ideas modernas, facilitan que la simplificación de las técnicas constructivas tengan un valor. Construir "en sencillo" ahora tiene un valor. En el ámbito del campo intelectual de la arquitectura, la sencillez, la sinceridad, la honestidad, son validadas. Lo que hacen los arquitectos o la institución de la arquitectura es validar este tema de la simplicidad. La modernidad se traba con el avance tecnológico, la introducción de la tecnología es ayudada por el concepto de modernidad.

PREGUNTA: ¿Cómo se dió acá el uso de los arquitectos y del modernismo en determinado plano?, que es un poco lo contrario a como se originan esas formas, ese espacio moderno, que surgió a partir de una ideología o una condición de tipo moral.

LIERNUR: Para aclarar esto hay que hablar del tema de la modernidad, que probablemente sea EL tema de discusión contemporáneo.

El problema es establecer con que parámetros se juzga esto de la modernidad. A mi juicio, las ideas más de punta sobre este tema (exactamente lo opuesto a las de Charles Jencks) son las ideas que se están discutiendo por mucha gente del I.A.U.S. (Institute for Architecture and Urban Studies) de Nueva York o del I.A.U.V. (Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia), que no pasan sólo por la arquitectura y van a otro tipo de trasfondo de la discusión. Ese trasfondo es el pensamiento, la estructuración de la sociedad, las ideas acerca de la sociedad. Se cuestiona en qué consiste el pensamiento moderno ó cuáles son las claves del pensamiento moderno?

A mi juicio, una de las cosas fundamentales pasa alrededor de la discusión sobre la metrópolis y la característica que por ende genera sobre los lugares. En el caso de la arquitectura, sobre todo la ruptura con todas las nociones históricas tradicionales. Yo estoy leyendo un libro de Francesco Dal Co que se llama HABITAT EN EL MODERNO donde analiza toda la discusión sobre los alemanes: Simmel,

Spengler, Heidegger, parte de Nietzsche y demás.

Lo que analiza es cómo a partir de la categoría de la aparición de un nuevo mecanismo social -que es la metrópolis- y por ende de la ruptura de una cantidad de mecanismos que hasta ahí habían existido, varían junto con ello las nociones del habitar y todas las nociones que dependen de esas nociones -básicas del habitar, la casa, la pertenencia, el lugar, la permanencia, la identificación con la tierra, categorías de Heidegger en relación al universo y demás.

Una es la cosa metropolitana, esta discusión alrededor de la metrópolis, otra la discusión alrededor de la necesidad intrínseca a este sistema de reproducción y producción de objetos en el cual vivimos de desaparición del valor y por ende de transformación del valor de uso en valor de cambio y la desaparición incluso de la artesanía. Lo que está en revisión en este momento es hasta que punto se responde a esa desaparición con una utopía regresiva, o sea con utopía de recuperación de los valores que estaban inscriptos en ese tipo de producción antigua, previa a la que estamos nosotros pasando y en la cual el producto sale anónimo y sin ningún tipo de cualidad sobre él, o sea es puramente valor de cambio. Esa discusión de fondo rompe cualquier idea de centralidad de mundo, cualquier idea de posibilidad de control sobre el mundo, sea esta humanista, cristiana, lo que fuera. Ahí es donde aparece el tema de Nietzsche, Freud y demás. La disolución del sujeto, la disolución del hombre como centro en cualquiera de los campos del saber y creo que esas son las cosas que permiten juzgar la modernidad en arquitectura.

Incluso, yo creo en las consecuencias de esto en el plano lingüístico, por ejemplo en cuanto al descubrimiento del lenguaje como trampa, del lenguaje como círculo cerrado. Con el lenguaje o se trabaja en rupturas (todas las rupturas francesas y demás) o se dice lo que el mismo permite. El otro tema -alrededor del tema de los lenguajes- que viene ligado a lo que decía antes es el tema de la diversidad del lenguaje y la no necesidad de la intercomunicación entre los mismos. Esto se da no solamente en nuestro campo, donde los temas son el del exterior y el interior, el tema de los distintos materiales, la homogeneidad, la unidad, etc. Para mí los temas profundos de discusión de la modernidad pasan por ahí.

En lo que se refiere a Argentina creo que es difícil encontrar personajes que hayan entendido esto. Probablemente se encuentren formalizaciones aparen-

temente modernas.

KATZENSTEIN: Los temas que tengo en mente son: 1) La relación entre vanguardia y modernidad, que no es tan obviamente lo mismo y 2) El tema del objeto moderno.

Por un lado podría haber una modernidad y por otro objetos modernos como catárticos, como condensadores de formas de la modernidad. Es más fácil decir "esto es moderno", aún cuando no se inscriba en una cultura moderna, que es lo que pasa acá, donde yo creo hay objetos modernos y no sé si hay una cultura moderna. Me establecí una propuesta de que hay objetos modernos juzgables a través de algunas pautas que probablemente no son todas las de la modernidad, pues en ese caso no queda nada, sin acá, ni en ninguna parte. Es un artificio para trabajar.

Lo de la vanguardia yo lo tengo como desorden y la modernidad como una especie de cristalización de la vanguardia, en la cual los postulados de la misma encuentran cierta homogeneidad o cierta coherencia que deja de ser para mí vanguardista y se convierte en una forma dentro de la cual por un tiempo ciertos objetos están dentro del resultado de esa vanguardia y después aparecerá otra vanguardia que dirá que la anterior era convencional, ordenada y homogénea, por lo tanto hay que voltearla. Es el caso por ejemplo de la pintura impresionista. La generación siguiente a Manet, como Renoir, opinaba que éste era un padre, pero que ellos eran los que habían modificado todo. Era un padre aceptado y ellos los hijos revolucionarios. La pintura de Cezanne demuestra luego que todo eso era desorden, el orden está en el cubismo, en la descomposición del objeto, eso es lo moderno y lo más duradero del movimiento moderno (especialmente el cubismo sintético), esto es significativo.

Esa sensación de cosa estructurada no es vanguardista, pero es la ejemplificación de los postulados de la vanguardia, es la modernidad. Los movimientos dadaístas, surrealistas (entre 1919 y -- 1925) no daban sensación de orden, en arquitectura dadaísta, salvo la destrucción del orden a través de ciertas trasgresiones (como en el caso de Loos) negación de la homogeneidad, inclusive formas manieristas, etc; que pueden insinuar negación del orden, cierta crisis.

SARQUIS: Acerca de lo que es moderno en el campo general del pensamiento, en literatura vanguardia es una forma de la modernidad, es la que viene y rompe y tiene una determinada actitud frente a las cosas.

En el campo de la literatura lo que se da en Argentina es la introducción de la ciudad como tema. Las vanguardias -desde Borges que aparece con FERVOR DE BUENOS AIRES, su primer libro- incorporan el tema de la metrópolis.

Otro punto importante es que se deja el romanticismo, que habla de lo subjetivo, de las cosas personales permanentemente, el hombre mirándose a sí mismo. Aquí aparece el hombre mirando los objetos exteriores, que es la ciudad que lo rodea.

El tercer punto tiene que ver con la pérdida de unidad, con el collage, con la incorporación de la variedad, la diversidad y todo este tipo de cosas, que en Argentina se da en Roberto Arlt, que es el que monta esta parafernalia literaria que rompe con lo anterior, hasta tal punto que los mecanismos de validación de ese campo intelectual lo desconocen como señor que escribe bien.

PREGUNTA: En el campo cultural, en Europa, el pensamiento de lo moderno es la crisis. Las corrientes literarias en Argentina ¿sentían la misma crisis?

LIEPNUR: No se pueden trasladar problemáticas. El tema de la metrópolis es importante para Argentina en función de que prácticamente se desarrolla (y quizás es relativamente mucho más importante que en otros países) alrededor de este tema. Esto es importante pero hasta cierto punto. El tema de la crisis, de la relación del conjunto de los problemas entre sí y de las relaciones con los otros campos de la cultura y de los otros fenómenos es mucho más conflictivo; creo que las repuestas las vamos a ir obteniendo en unos cuantos años.

El discurso que se puede hacer sobre la metrópolis y el tema del valor de uso, valor de cambio, en Argentina ¿qué quiere decir eso?, ¿cuál es esa estructura de producción que produce esa ruptura de valores?, ¿la vaca?, ¿la explotación ganadera?, ¿el matadero?, ¿esa es la estructura de producción? Yo creo que no, a mí me parece que eso es justamente lo lindo de esto, que uno tiene que empezar a mirar, a relacionar estos universales con cosas locales que son muy distintas. Yo personalmente no tengo una respuesta a esto...

KATZENSTEIN: Hay un problema que es el de la desva-

lorización de lo que se hace acá. O se piensa que somos unos negados, que nos agarró todo de segunda mano y que esa casa es la cuarta lavada de una casa de no se quien, cosa que se da pero no quiere decir que sea todo; o pensar que esa casa es lo mismo que otra en Europa. Que no es lo mismo ni tiene que serlo.

LIEPNUR: Yo lo que quiero decir es que a mí personalmente los términos comparativos no me interesan.

SARQUIS: Si nosotros vamos a tomar comparaciones de como ven la modernidad cada uno de los autores sobre todo en literatura, hay muchísimos planos de comparación. Pero hay algunos universales como son la ciudad, el tema de la metrópolis, el tema de la ruptura de la unidad, el tema de lo subjetivo y lo objetivo.

LIEPNUR: Si seguimos hablando del tema de la modernidad vamos mal, ese es el problema. Porque hablar del tema de la modernidad es meterse en la discusión que tiene en este momento Europa, o la metrópolis, para nosotros la cosa es otra. Me parece que es un error entrar a buscar si es moderno, si no es moderno, o que es esto y que es lo otro, por eso yo me referí a categorías y tipos de problemas. Esas cosas pueden servir, darse cuenta que Buenos Aires es metrópoli, que genera incluso productos altamente metropolitanos como ninguna otra ciudad del mundo -salvo Nueva York, Chicago, en EE.UU.- en el tema de los rascacielos; pero en Europa no se generan rascacielos, que es un producto eminentemente metropolitano. Mayor contradicción no se puede tener en un país con una estructura agraria, el problema interesante es analizar eso con las categorías que eso genera. Me parece que lo interesante es ver que problemas aborda, que representaciones hace esta arquitectura. Lamentablemente para nosotros arquitectos, toda arquitectura en la medida en que es arquitectura y se aleja de la construcción en la aceptación más clásica, es utopía de un mundo posible, que se quiere que sea y que ahí no es. Es utopía, a veces de orden, a veces de desorden, es diálogo con el mundo, no es diálogo con la contingencia sino con el mundo. En ese sentido es utopía, porque intenta formular mundo, ¿qué tipo de mundo formula o intenta formular?, ¿cómo plantea dentro de esa utopía una arquitectura el problema de la técnica, de la unidad, del lugar, de la metró-

polis, del habitar, de los usos, de los lugares, etc.? Esas preguntas podrán dar alguna categoría como para colocar ese objeto o grupo de objetos, o esa figura si se repiten los objetos. Yo una de las cosas que traté de mostrar en la charla es que para mí, prácticamente los sujetos son muy pocos en Argentina. Sujetos yo no encuentro muchos, por ahí puede ser Wladimiro Acosta quien sería un sujeto en la medida en que se aleja de la vida, en la medida en que es universal y por eso es un sujeto. Lo demás, creo que uno puede con los tonos a la moda o con cambios lingüísticos llegar a ser, pero uno puede observar que los comportamientos son distintos, el individuo es *dividum* y no *individum*, y se comporta y utiliza mecanismos distintos y el tipo de representaciones que hace son distintas dependiendo de los grados de libertad, del grado de inserción en el aparato productivo o en el campo cultural, de las restricciones que tiene y demás. Eso es lo que yo trataba de verificar por ejemplo en el tema de Vilar o ese tipo de cosas. Para mí Vilar se comporta distinto y no casualmente, los puntos donde más se expande, donde se puede notar mayor gestualidad o mayor expresión es en su casa, o en los temas del tiempo libre. Pero el resto -el Banco Holandés, etc.- no se puede decir que sea el colmo de la locura. A medida que se destraba, se aleja y comienza a componer de un modo diverso, esto en la medida en que se aleja de una cantidad de sujeciones, en este sentido el también es *dividum*, no siempre es el mismo.

KATZENSTEIN: Yo no estoy de acuerdo, creo que la estandarización de artículos de la historia y la manía de Vilar de hacer todas las casas iguales, por más que vos digas que se alejan me parece que no es tan así.

Lo de la estandarización del artículo de Victoria Ocampo, que dice porqué todas las casas tienen que ser todas iguales (y realmente había una cierta tendencia a hacerlas parecidas), a mí me parece que no son cosas para dejar de lado así nomás.

LIERNUR: Sin embargo no hay más *dividum* que la propia Victoria, en cada sitio tiene dos casas distintas. En Buenos Aires se hace la de Bustillo y vive en la otra, en Mar del Plata se hace la de ella y vive en la otra.

KATZENSTEIN: A mí me gustaría tener todas la fachadas de Vilar juntas, como una fantasía. Yo creo que sería bastante impresionante ver el grado de repetición y de cosa monotemática que no me parece casual. Además él lo dice, para qué hacer cosas

complicadas si pueden ser simples?.

Creo que hay una voluntad de pasar un trapo a toda la cosa estilística de principio de siglo de la inmigración, de clase media y demás y de crear una especie de paisaje anónimo con toda esa gente detrás. Esto no es que yo lo diga, lo dice Victoria Ocampo, "evitaremos que la gente que no tenga buen gusto haga una casa razonable, en vez de las porquerías que hacen, háganlas lisas lisas". Lisas porque liso es lo más liso, es lo menos expresivo posible, porque lo que tiene que expresar forma parte del pecado, del error, de "la tradición de ellos que nada tiene que ver con nosotros". Eso existe y está planteado por gente que pertenece a ese preciso y exacto medio, o sea ahí no hay demasiadas fantasías que hacerse sobre quien decía eso y a quien iba dirigido. Virasoro era otro señor que hacía todo igual, cosa que no es tan común en otra parte del mundo, esa especie de máquina de fabricar cosas iguales. Jamás diría que es una utopía, pero que se acerca a una imagen global...

LIERNUR: ¿Por qué no es una utopía?

KATZENSTEIN: Porque me parece que es darle demasiado viento a esa situación, creo que tiene una de las características de la utopía que es una cosa como globalizante.

LIERNUR: Entonces me parece que no estamos de acuerdo en lo que es utopía en arquitectura. El drama de la arquitectura es que tiene que ser utopía, porque si no es utopía no es arquitectura, si es lo que ya ha sido hasta ahí no es arquitectura. Es arquitectura en la medida en que es lo que es y lo que podría llegar a ser.

KATZENSTEIN: Me expresé mal, quise decir que tiene un carácter utópico, esa especie de fervor unitario. Me parece algo bastante fuerte y digno de ser estudiado, me parece que tiene que ver con ciertas formas de la modernidad.

LIERNUR: Creo que sobre la base de esos criterios se pueden establecer que lecturas, que tipo de utopías se formulan ahí. Se puede hablar de discursos altos y de discursos bajos. Por ejemplo, si analizo un modelo de casas, las casas baratas, aún las más modernistas, tengo que saber que eso es un discurso bajo, donde hay una cantidad de valencias culturales que no se plantean, que no tiene. En ese sentido si podés detectar la altura de ciertas obras, de ciertos casos y que cantidad de problemáticas se plantean e intentan resolver; y además

si las puede o no resolver. Porque puede plantearse el tema de lavar todo y ser una porquería y estar mal resuelto y puede plantearse el tema de lavarlo, por ejemplo en el departamento de Sánchez Lagos y De la Torre de acá a la vuelta, que es muy bueno y está dentro de esas cosas. Ahí intervienen otro tipo de cosas, de valores específicamente estéticos, como la economía de recursos y demás. Esto para aclarar, hay discursos altos que se plantean un espesor de problemáticas muy complejas y hay otros que son discursos bajos.

KATZENSTEIN: Hay otro tema que creo que es bastante más discutible, que es el de la adaptación; por ejemplo, si se toman casas de obreros en Viena, o los modelos de *siedlung* alemana, que suponen una serie de cosas colectivas, toda una estructura política, social y demás, y además una estructura arquitectónica, que supone hechos colectivos. Esto sin llegar a los ejemplos soviéticos. Comparando esto con cosas que se hicieron acá, como por ejemplo la casa México, que demolieron, es un conventillo moderno, no tiene ningún elemento colectivo y son una cantidad de departamentos. O los que todavía existen en San Juan y Balcarce (el América). Ahí se ve lo de Europa y lo que puede ser una traducción es una cosa prácticamente formal. Porque pasar de un conjunto de viviendas obreras, organizadas por gobiernos socialistas, en Austria de mil novecientos veinte y pico a una casa de un señor Dunau, que era el ministro de Hacienda del gobierno de Justo (para dar una idea de lo que sería este señor, fue quien mandó matar a Lisandro de la Torre). Este señor hacía llamar al arquitecto, y este le hacía su casa en estilo francés en Avenida Alvear y le encargaba para los empleados que podían alquilar un departamento en el centro un pedacito de *siedlung* moderna. Es un ejemplo desagradable, yo no conozco en Europa un ejemplo parecido de una arquitectura tan moderna pues está al servicio de una situación así. El caso de algunos departamentos de Mallet-Stevens no es lo mismo. En la arquitectura italiana puede ser la casa del Fascio.

LIEFNUR: ¿Qué juzgás en la casa del Fascio? ¿qué juzgás en Terragni? ¿juzgás el dispositivo? Es imposible aplicar criterios generales a todas las cosas porque en el resultado siempre va a haber algo malo, de segunda. Hay que entender que hay que juzgar a partir de los datos dados, no a partir de datos impuestos y además que vienen de generalidades que no son las nuestras, por eso digo

que el lenguaje te habla, se usan categorías y cosas que no corresponden. Si se quiere analizar bien la casa del Fascio, hay que olvidarse de que Terragni era fascista y una cantidad de cosas. Después hay que ver que problema se intentó plantear y como se resolvió y como se inscribe en el debate cultural de la humanidad, que es un debate altísimo. Entonces en ese momento se juzga. Pero si con eso mismo se va a juzgar a León Douge no sirve. Siempre se pierde y esto sirve para tener esta noción de que perdemos.

KATZENSTEIN: Creo que es un tema a discutir, pero creo que es un callejón sin salida. Por eso yo planteaba la cosa hacia los objetos más que hacia toda la relación, porque sino no hay cosa que se salve. El tema del Kavanagh por ejemplo, hecho en Bs.As, en 1936 con un gobierno conservador, por un equipo de arquitectos que hacía arquitectura de cualquier estilo, inclusive la moderna. Ahí no hay categoría que aguante, porque es inexplicable. En el Kavanagh se han dedicado a analizar los ejes, demostrar si es o no clásico, todo esto no se puede decir de un edificio cualquiera.

LIEFNUR: Yo hago una crítica explícita a discursos que hizo la gente del interior, que es eso de juzgar continuamente en relación a. Es una trampa de donde es imposible salir. Es estar siempre buscando la culminación, a ver cual es el mejor, es ideológico, es ilusionista. Es poner en comparación esos objetos con objetos externos o internos. Ellos te dicen que es mucho menos que Bs.As., hasta que llegó a La Pampa o al último pueblo donde ya no vale nada de nada. Es una cosa determinista al mismo tiempo y que parte de juzgar con categorías que no sirven, no son categorías analíticas. Si uno acepta la identidad de Sánchez Lagos y De la Torre, también tenemos que poner el valor de que es mejor ser coherente que ser incoherente, pedir coherencia para que algo esté bien, esto es como pasarlo por arriba a los mecanismos reales de producción. Nunca se va a poder juzgar el Kavanagh si no se admite que ahí Sánchez Lagos y De la Torre es simplemente un sello de una empresa. No se le puede pedir a la figura que sea coherente en ese sentido y probablemente eso entra como manifestación de sujeto, de un señor que como se dice en realidad era un norteamericano el que hizo todo el proyecto, ¿o no se hace así hoy día?

KATZENSTEIN: A mí me parece que no pedir coherencia es muy saludable y muy libre, pero no deja de ser bastante perplejante.

LIERNUR: Sobre todo, para ser honestos a una cultura como la nuestra, en la cual estamos inscriptos, que es una cultura de la coherencia, de cierto tipo de unidad de valores.

KATZENSTEIN: En el año '30 cuando se hace la casa de Victoria Ocampo la gente firmaba cosas para que la demoliran, tres años después todo eso estaba bastante permitido y con la misma rapidez eso se disolvió. Ese brevísimo ciclo duró siete u ocho años del '30 al '38, después eso volverá a revertirse. Aparte hay un tema que me parece que quedó suelto, que es el de la vanguardia, la arquitectura y el arte argentino como un arte de transacción. Un tema para discutir es lo de Petorutti, porque hace justo eso y no otra cosa? Para los que les preocupa la relación de Europa con América, los maestros de la época: Basaldúa, Butler, etc., eran la antítesis de la vanguardia. Eran unos pintores que hacían por ejemplo adaptación del cubismo a la figuración o pintura post-impresionista renovada, en su momento no representaban más que la cosa intermedia. Estos eran los maestros de los que cuando lo hacían acá era todavía más romántico, más tradicionalista. En el caso de Basaldúa y Prebisch es lo mismo. Es toda una generación de gente que tiene la necesidad de crear una cosa paliativa.

SARQUIS: De todas maneras aparece un tipo como Xul Solar que es lo contrario de Petorutti, que se inscribe muy claramente en un movimiento como es el cubismo. Xul Solar aparece medio mezclado con un Kandisky, un Miró, etc. Emparentado con Xul Solar también aparece Macedonio Fernández, en cuanto a su actitud vanguardista.

KATZENSTEIN: Pero los dos eran rarísimos.

PREGUNTA: Entonces tampoco se puede decir que el Kavanagh es un edificio.

LIERNUR: Ese es el mismo criterio con el cual te dicen, eso es una cosa que no entra dentro de la arquitectura.

KATZENSTEIN: Yo digo que no entraba en la vanguardia.

LIERNUR: Pero justamente una de las cosas que venimos diciendo es que en arquitectura no hubo vanguardia y que probablemente esas sean manifestaciones de vanguardia, tanto como el mal habla de Roberto Arlt.

KATZENSTEIN: El que estaba dentro de eso era Virasoro, dentro de la ruptura pero como una cosa innegable. Yo no creo que pretendiera hacer una cosa demasiado crítica.

SARQUIS: Yo creo que en el caso de Virasoro lo más crítico que hace son esas famosas publicaciones y la contestación que le hace Molina, que estuvo cuatro años para publicarla.

Volviendo al caso anterior de Macedonio Fernández y Xul Solar en ese momento son juzgados como tipos que no sirven y que usan lenguajes que estaban totalmente fuera del campo intelectual, que no son validados para nada y que realmente no compiten. Incluso en la exposición de Marinetti, cuando expone Petorutti, Xul Solar y Prebisch y Vautier exponen la ciudad de Tucumán, aparecen totalmente fuera de sistema, especialmente Xul Solar. El único que rehabilita a Xul Solar es Borges que dice que es el único que tiene genio y que pinta auténticamente en este siglo, los demás son meros copistas europeos.

KATZENSTEIN: Un ejemplo son tres pintores uruguayos que son Barradas, Figaris y Torres García. Nosotros nunca tuvimos pintores de esa calidad. Recordando la vida de estos tres tipos uno vivió en Barcelona y Parí, Barradas vivió en Parí y Figaris en Parí y Bs. As. Mirando los de acá, claro ellos eran pintores como los europeos y tenían algo que no tenían estos de acá y hablaban con el idioma europeo.

LIERNUR: Eso que decís es una relación a lo europeo. Creo que lo variás en función de que estás determinado por valores europeos.

Hasta que no se descubrió que el arte primitivo era algo que valía la pena eso era una porquería. Creo que es exactamente la misma discusión. Yo, como crítico lo dejo librado a mi gusto personal, se que ahí voy entrampado, ya se que no me puedo sacar todo lo que me determina.

1. EL PARQUE METROPOLITANO

Responsable: Pablo Pschepiurca

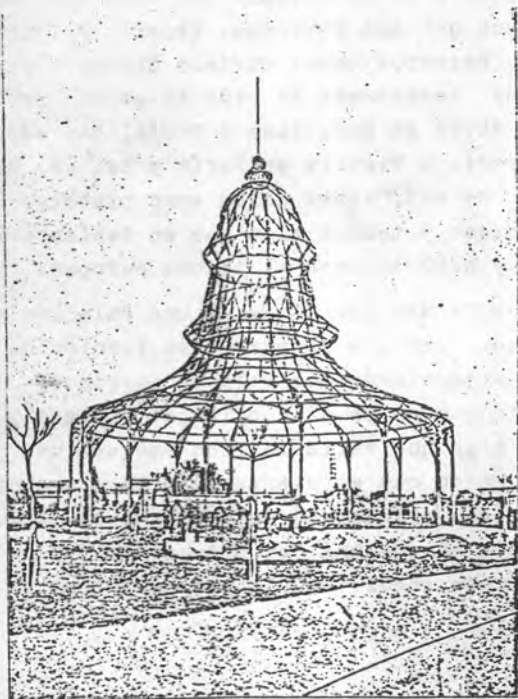
"La luz se irradiará hasta
nosotros cuando el Sur
refleje al Norte"

D.F.Sarmiento.Viajes III.

La experiencia de Sarmiento en sus visitas a los Rural Cemeteries (Greenwood en N.York y Mont Auburn en Cambridge), sus observaciones acerca del paisaje norteamericano, sus contactos con R.W.Emerson y el trascendentalismo en Boston (1865), (escuela vinculada directamente al desarrollo del Park Movement), y el conocimiento directo del Central Park así como de su proceso de gestión y gobierno son acontecimientos que resultarán determinantes luego, en el proceso de construcción del Parque 3 de Febrero en Palermo.

Pero, sobre todo, el hecho de haber acompañado el proceso que va desde el Rural Cemetery como modelo alternativo "programáticamente colocado fuera de la ciudad para realizar una utópica Arcadia"(4) al Parque como "piedra angular del planning americano" con F.L.Olmsted, y sus certezas sobre la capacidad de validación de doctrinas e inventos del pueblo norteamericano, nos inducen a pensar el proyecto para un Parque Metropolitano en Buenos Aires en relación a su capacidad de evolución hacia técnicas de control del territorio.

Si, como dice Dal Co, "Greenwood es la realización de un sueño romántico, comparado con las realidades de la naciente sociedad industrial", y, "la irregularidad de los bosquecillos, la buscada sinuosidad con que caminos y senderos se adaptan a estanques y bosquecillos, comparada con la agresiva rigidez de la dominante estructura reticular de las parcelaciones urbanas, permite intuir que las nuevas formas derivan de un rechazo intelectual de la miseria de la ciudad y de una ética reforzada que encuentra su apoyo en el revivalismo unitariano", resulta relevante la descripción que efectúa Sarmiento en "Viajes" (1847): "Abraza el cementerio un espacio inmenso de terreno en el estado de naturaleza... ofrece una variedad de aspecto que cambia a medida que se penetra en su solitario recinto... ¿No es cierto que este sistema de cementerios a la rústica infunde sentimientos de plácida melancolía?"



Su carácter institucional y urbano constituye el rasgo fundamental del Parque Metropolitano que se separa así, programáticamente, del parque paisajístico anterior al siglo XIX.

Con Palermo se "inicia" en Buenos Aires la construcción del ambiente planificado y proyectado como servicio. La Higiene se erigirá, en los debates públicos, en el soporte funcional que convalidará científicamente este acontecimiento.

Las historias y los proyectos de Palermo constituyen el primer objeto de estudio de nuestro trabajo que apuntará, globalmente, a desentrañar las estrategias de construcción de los espacios de esparcimiento en Buenos Aires.

Este avance es un fragmento del estudio realizado este año sobre el Parque Tres de Febrero en el período 1870-1895.

P.P.

Al menos esta impresión me causaba la vista, desde alguna parte elevada, apoyado en un sepulcro de Nueva York coronada de humo."

EL LABORATORIO TECNICO.

En 1868, la publicación *Ambas Américas*, en su Nro.4, reproduce un informe del Departamento de Agricultura de los E.E.U.U. en el que se vincula programáticamente el desarrollo de la agricultura con la necesidad de jardines de propagación y de parques públicos. En los "Apuntes para establecer las condiciones para el Concurso" del Parque 3 de Febrero, en 1874 el programa comprende básicamente establos, criaderos de árboles, invernáculos, espacio para exposiciones agrícolas, conservatorio, jardín zoológico, riego artificial con posibilidad de estudiar nuevas técnicas de aplicación de establecimientos rurales, prados artificiales para pastoreo, tambos.

Durante los seis años del gobierno de Sarmiento (1868-74) este programa de desarrollo agrícola vinculado al proyecto del Parque resultará evidente (baste recordar los proyectos de Escuela de Potámica, el desarrollo de los Jardines de Aclimatación, los cursos de campo del Prof. Schnyder, el protagonismo de Oldendorff, Kühne, Holmberg, etc):

El hecho de realizar el relevamiento y trazado del Parque como un estudio práctico de los cursos militares de topografía, puentes y calzadas, resulta revelador del papel preponderante que debían asumir en el Proyecto la cartografía, la hidráulica, así como los cuerpos técnicos encargados de llevar adelante estas disciplinas: los ingenieros militares, los biólogos.

El Parque se manifestará durante el período Sarmiento con un acento marcado sobre la posibilidad de constituir un laboratorio técnico formado parte de un modelo a escala nacional del que no son ajenos su creación de la Dirección Nacional de Agricultura, sus proyectos para Chivilcoy, las colonias agrícolas, la educación agraria.

En su discurso de inauguración de la Iª Sección, Sarmiento da la clave de su programa territorial: "La sección terminada es ya la miniatura de un parque. Cuando las otras hayan sido sometidas a la cultura, el parque será un modelo presentado al público de lo que el país entero puede ser con los progresos del gusto decorativo. Merry-England es un vasto parque, y, en la pampa y a

las márgenes de nuestros ríos tenemos donde trazar, en cuanto a bellezas rurales, muchas "Inglaterra en una república embellecida."

EL NIVELADOR SOCIAL

"Palermo es un intervalo en la semana... que reconstruye en pocas horas los tejidos destrozados por el trajín de la urbe."

E.M.Estrada.

Pero hasta aquí solo uno de los rostros del Proyecto. A quien le cabe definir los rasgos más crudos del mismo es a Nicolás Avellaneda en la Cámara de Senadores cuando el mismo higienismo impulsor (esta vez por boca de G.Rawson) hace peligrar la concreción del Parque.

Los contenidos que, en el debate, se harán explícitamente son los del primer período victoriano (antídoto natural frente a las condiciones de habitación y vida en la fábrica, medio de educación moral, cohesión familiar, ahorro, beneficios para la sociedad y la producción)(2) pasados por el tamiz de los principios democráticos norteamericanos. En efecto: "el parque sustituye al edificio religioso que había simbolizado el espíritu unitario de la primitiva comunidad; la ciudad vuelve a encontrar la perdida unidad y reconstruye un símbolo laico de la desaparecida "community". Para Olmsted el parque es, además de lo dicho, justicia social y participación democrática: las clases inferiores dejan de estar segregadas en la ciudad, pueden disfrutar de la naturaleza, que resulta igualmente accesible para todos; es decir, el parque es un instrumento de nivelación social y de educación del pueblo en la responsabilidad colectiva del bienestar." (3)

Avellaneda dice, discutiendo con Rawson: "...no hay espectáculo público que nivele tanto las condiciones sociales como un paseo público. En él todas las condiciones desaparecen. Es el mismo para el pobre y para el rico..., sirven para mejorar, suavizar, purificar, ennoblecer los sentimientos de las multitudes dando formas más suaves a estas duras y rudas luchas que engendra la democracia, de tal modo que el Presidente del Central Park ha dicho: "Cuando nuestros paseos públicos sean más concurridos, nuestras elecciones serán menos agitadas..."

Pero la operación se presenta así incompleta: debe agregarse a esto el efecto exorcizante que se

le atribuirá al parque, factor que dará la clave de la elección del sitio. El parque exorciza. Con las instituciones civilizadoras y la llegada de los inmigrantes terminarán las plagas y las pestes. Pero para que esto suceda hay que - "santificar el espacio de la tiranía" ("como el cristianismo con los templos paganos"). Y el exorcismo llegará de Europa "por todos los encantamientos de las artes, de las ciencias, de la elegancia y del buen gusto que Rosas no pudo aprender en la Pampa del Sur", como dijera el mismo Avellaneda absorbiendo así lúcidamente el parque ya existente en Buenos Aires por treinta años, necesidad esta que había sido señalada repetidamente por Wilde a Sarmiento. "Un paseo público para un pueblo culto" "Palermo, a la usanza de Rosas, elevarlo a Parque Central como corresponde a un pueblo culto". Estos son los dos títulos del borrador del discurso de inauguración del Parque.

Y corresponderá a Sarmiento, en ese discurso, dejar aclarado este doble papel del Proyecto: iniciar a los argentinos en la civilización y simultáneamente "desbarbarizar" el terreno para recibir a los inmigrantes ya civilizados. Con un "ojo" dice Sarmiento: "El Parque 3 de Febrero será de hoy en adelante el patrimonio del pueblo, verdadero tratamiento higiénico que robustecerá sus miembros por el saludable ejercicio, dilatará su ánimo por el espectáculo en las perspectivas grandiosas... y cultivará el buen gusto." "Si Nerón al estrenar la Domus Auréa pudo exclamar 'Al fin estoy alojado como un hombre', el pueblo argentino puede desde hoy considerarse iniciado en todos los esplendores de la civilización más antigua de sus padres y, sin abandonar el país, pasearse complacido por su Bois de Boulogne, su Hyde Park o su Central Park."

Para agregar con el otro "ojo": "El que visita estas afortunadas comarcas, o el que viene a engrosar la falange de los pioneros que atacan el desierto..., no llorará a la sombra del Éufrates la antigua patria ausente, sino que, recorriendo estos mullidos caminos, vagando a la sombra de las plantas de todas las flores del mundo se sentirá, por asociación de ideas y placidas reminiscencias, en su propia patria" (4). Como señalara Martínez Estrada "Pellegrini fundó el Hipódromo y Sarmiento el Jardín Zoológico y el Parque Botánico. Nada de éstos es casual ni carece de providencial significado. Infinidad de especies se exhiben aclimatadas o sometidas. Plantas y fieras traídas -

desde sus patrias originarias sobrelevan el cautiverio del invernáculo y de la jaula. Con viven su inmigración forzosa" (5).

EL CAMBIO DE ACENTO

"Palermo está muy lejos pero llegaremos algún día".

D.F.S. (1883 "El Nacional")

Lugones sintetizará en una frase la relación entre el Proyecto del Parque y el real desarrollo de la ciudad en 1874: "Buenos Aires carecía de paseos relacionados con su extensión y su importancia futura." (6)

"Los términos en que se plantea la necesidad institucional del Parque Metropolitano resultan extremadamente endeble. En realidad el Parque de 1875 acompaña un proceso de desarrollo nacional deformado que comienza a concretarse justamente en la década del setenta.

El cuestionamiento de esa necesidad, que, por encima de enfrentamientos políticos coyunturales, está centrado en la utilización de fondos públicos para una obra de carácter municipal y suntuario, se puede leer en los debates de ambas cámaras. Y esta lectura se hace dramática a la luz de la crisis de 1873-76 que, por primera vez, de manera sensible, descubre la fragilidad del sistema económico basado en la exportación de carnes.

A partir de 1876 el Parque queda aislado y su construcción demorada. No era concurrido. Sus accesos eran intransitables. Como se queja continuamente Sarmiento: "el Parque no forma parte de la vida de Buenos Aires". (7)

Aún en 1895 la Memoria Municipal reconocía: "... los jardines de la Recoleta y Palermo, por ser de ubicación suburbana, no llenan el objeto de los parques situados en el centro de las ciudades de Europa y los Estados Unidos".

Es que el primer Palermo, si bien se vincula con un interés por las reformas ambientales e higiénicas, interés relacionado al desarrollo de las técnicas de control del territorio y de los espacios de disciplinamiento, si bien resulta pionero como modelo de intervención estatal en la ciudad en el sentido de cual es el pa

pel que el gasto público debe ejercer en la construcción de los servicios sociales, está, en realidad, a caballo entre un sentimiento positivo de la realidad urbana y una nostalgia regresiva.

El Parque de 1875 no forma parte de un sistema de Parques Públicos, el cual había sido sugerido por E. André a Sarmiento en 1868 (8) ni integra, a la manera de los parques ingleses, áreas de residencia o de explotación inmobiliaria en su interior o sus alrededores.

Su modelo explícito es el Central Park. Pero las alusiones al parque de Olmsted no ocultan las particularidades de Palermo.

El Palermo de 1875 se plantea fuera de la ciudad, se plantea en realidad como alternativa a la ciudad. Como bien señala Paolo Sic "el parque (para Olmsted y el Park Movement) entra en la ciudad como elemento orgánico y de organización que debe preceder a orientar las iniciativas especulativas de los particulares", pero el parque, los parkways, el park system, que en EEUU. resultan ser "instrumento específico de planificación urbana...", "... el dispositivo técnico, más que el motor ideológico, de una obra de reforma y de planificación en la ciudad" (9) es en Palermo (1875) una imagen, un salto al vacío, un puente sobre la realidad, como calificara E.M. Estrada a las ficciones creadas por "los promotores de la civilización". Lo que en el Central Park es una compleja separación de tráfico, que provoca una nueva relación con la trama urbana y cuya definición de bordes y contacto con lo construido está en estrecha relación con la incidencia sobre los valores de la tierra es en Palermo una lineal toma de distancia, una afirmación de "otra realidad" a la que la ciudad se acercará lenta y penosamente aunque sin reconocerse. Los Portones separaban a Palermo de la ciudad y lo integraban al paisaje de la pampa, paisaje del cual nunca logró desprenderse totalmente.

El Buenos Aires que producirá el Palermo acabado es sustancialmente diferente al de 1875. La expansión en 1892, año en que comenzará a actuar Carlos Thays, personaje principal de este segundo período, ya es evidente. (10)

Pero, la distancia entre 1870 y 1890 es, como lo señalará D. Viñas, la que separa el utilitarismo del "viaje balzaciano de Sarmiento" del "viaje consumidor de Mansill" (11). Este nuevo impulso es la construcción de Palermo (12) (que se i-

nicia en 1891 con el nombramiento de Thays y la decisión de comenzar el ensanche) y al resto de los parques públicos urbanos (13) se basará en el olvido del parque como aparato de conocimiento práctico, como laboratorio de experimentación técnica, construyendo sobre él un espacio en el que el acento estará dado en el espectáculo y la representación social.

De esta manera, al sobreponerse un sistema de representaciones a lo que ya era, en cierto modo, una imagen simbólica, se perdió aquel contacto programático con la realidad que caracterizaba a los primeros promotores de la civilización. En efecto, como señala lúcidamente Martínez Estrada: "La civilización era la historia, el futuro, la ciudad, la industria, la tabla fundamental del valor de las cosas. De la civilización se hizo un programa y de la barbarie un tabú. En torno de éste (Sarmiento) como de otros grandes hombre argentinos, se fue coagulando el silencio sobre lo que tenía estigma de barbarie, a la vez que la voz que nombraba lo que tenía estigmas de civilización se hacía más clara y neta. Ellos poseyeron empero, hasta Pellegrini, la idoneidad y la buena fe indispensables para nombrar las cosas por su nombre de pila; luego lo que era tabú no se aludió siquiera, dándosele multitud de sinónimos a lo que era noa. Se comenzó a manipular ideas, valores, temas y cosas reales, con arreglo a esa tabla de raciocinio; fragmentos considerables de realidad cayeron en la subconciencia con palabras proscritas; y palabras proscritas arrastraron consigo a la subconciencia fragmentos de realidad. Al fin se perdió la sutura de ese mundo que se aspiraba y de ese otro que se tenía adelante sin poder modificarlo. Los fantasmas desalojaron a los hombres y la utopía devoró a la realidad." (14)

EL PARQUE COMO ESPECTACULO. EL ESPACIO DE LA ILUSION.

"El gran rendez-vous tiene lugar en el Parque - 3 de Febrero los días de moda, martes, jueves y sábados, en el verano de 5 a 7 p.m. y en el invierno de 3 a 5 p.m."

Para llegar al Parque solo es necesario contar con un coche (propio o alquilado). Será en Palermo, entonces, donde se optimizarán las formas de la figuración social que corresponden a un momento de participación de la burguesía floreciente.

El desarrollo espacial y temporal del paseo e-

ra una convención rígidamente arraigada tal como la describe A. Bioy en su libro "Antes del Novecientos" (15). Como se dice en un informe de la época: "la Avenida Sarmiento es un Salón aristocrático de proporciones suficientes para contener dentro de sí a la alta sociedad de Buenos Aires."

Pero el Proyecto del Parque 3 de Febrero es mucho más. Es un Proyecto de país.

El Parque, como las exposiciones, a las que aparece estrechamente relacionado, (16) deviene lugar de exaltación de la técnica y de la máquina. (17)

En el debate parlamentario de 1874 se dice: - "Quiero ver destruido el nombre de Palermo, que significa tiranía... para poner otro que signifique libertad, democracia..." y también: "quiero una palabra, pero una palabra sintética que signifique libertad, independencia, trabajo, - instrucción pública." (18)

Sobre los sueños de materialización de estos ideales, estrechamente vinculados a las ideas civilizadoras, en el reducido y simbólico espacio del Parque, aquel donde "se agolpan trenes, tigres, carruajes, árboles, lagos, fuegos..." (19) resulta esclarecedor el informe "literario" presentado por un funcionario de la Dirección Nacional de Agricultura en 1882. (20)

En él se ponen en claro varios puntos. En primer lugar: ¿para quién es el parque?: "Y no se crea que es solo al pueblo a quien aprovechan exclusivamente los grandes parques públicos - ¿Cuál otro podría ser el punto de cita de las gentes de gran mundo? ¿Dónde mejor podría diariamente exponerse a la admiración pública la exhiberancia de la riqueza y la civilización?" "En cuanto a las clases proletarias, cuyas costumbres se van dulcificando poco a poco, merced a instituciones civilizadoras, entre las que el Parque figura en primera línea." (Y, de paso, "Si las clases proletarias no asisten al Parque de Palermo no culpemos a la distancia que lo separa de Buenos Aires; culpemos, en primer lugar a su estado de cultura, que aún no le permite disfrutar de los goces que proporciona el espectáculo de la belleza.").

El Mundo que se describe en este "proyecto" es pintoresco, plagado de espectáculos grandiosos e inesperados, sorpresivo, novedoso, entretenido. Sus lugares: fuentes, grutas, peñascos, cascadas, islas, pero también puentes, kioscos, pabellones, tribunas, anfiteatros, rampas en espiral, invernaderos, alambres carril.

Sus objetos: vaporetos, básculas, sillones - flotantes, barquillos de goma, vestidor de natación, globos cautivos, dinamómetros, chopps, - tranvías.

Sus materiales: cemento hidráulico, ferro, - - cristal, tela metálica.

Sus edificios: gimnasios, hoteles, museos, pero también pagodas, castillos medievales, pabellones árabes, palacetes bizantinos, chalets, pétilos dóricos.

Sus personajes: modestos italianos, patinadores alemanes, remadores ingleses, cantantes catalanes, ágiles gauchos. Y también policías, médicos, jardineros, zoólogos, arquitectos.

¿Cómo se construye este Universo? Con concesiones, libre iniciativa, transporte subvencionado, radicación de industrias y explotación agropecuaria. Mucho más que un modelo.

Cincuenta años después el espacio utópico de este informe será la galería de los espejos.

Así describe Garasa (21) el clima de "La ciudad de un hombre" de L. Barletta: "en el local de la Sociedad Rural funciona un Parque de diversiones con su rueda gigante, sus botes voladores, su montaña rusa. Un vendedor ofrece su mercancía con una víbora enroscada en el cuerpo. Un fakir se chamuscaba la piel revoloteando teas encendidas. El protagonista está triste mientras pasea entre los puestos de helados, las parrillas en que unos chorizos despiden tentador aroma, o los hornos portátiles en que se cocinan pizzas chorreantes de queso derretido. Nada como la muchedumbre para sentir más punzante la soledad."

LA CONSTRUCCION DEL PARQUE.

El Parque que se inaugura en noviembre de 1875 es solo la 1a. sección (Hoy Av. del Libertador, Av. Sarmiento, Av. Casares y la antigua línea del Río poco más allá de Av. P. Alcorta) y era parte de un vasto proyecto (22) que, luego de innumerables modificaciones, se presentará prácticamente acabado recién en 1933.

Hasta 1864 la cartografía incluye el Parque de Posas reproduciendo en líneas generales las plantaciones sobre el Maldonado que figuran en el plano Topográfico de A. Sourdeaux de 1850 (23) - (En realidad del antiguo Parque de Rosas se incorporarán no solo los bosques naturales sino la totalidad del sistema hidráulico de tomas de agua, canales de riego, esclusas y estanques con

pensadores que figura tanto en el referido plano de 1850 como en el relevamiento posterior de 1874).

En 1867 se publica el plano de Malaver, del Dto. Topográfico de la Pcia. de Bs.As., en el que se incluye junto a la casa de Rosas un proyecto de Champs Elysées (atribuido a Benoit).

Entre el momento en que surge esta imagen emblemática y la publicación del plano de Saint-Yves (1887), primera representación fiel del Parque efectivamente construido, se despliega la escena en la que se moverán técnicos, políticos y proyectos sobre un fondo de crecimiento urbano, de desarrollo del ferrocarril, de la federalización de Buenos Aires, del debate sobre el Puerto, del comienzo del proceso inmigratorio, en la década que marca el comienzo del fin de lo que se ha llamado la Gran Aldea.

Cuando, finalmente, el 25 de junio de 1874 la Cámara de Senadores sanciona la ley que ordena la ejecución del Parque el 3 de Febrero está en realidad convalidando el hecho de que "el Parque debe ser en Palermo, que el Parque debe ser hecho con arreglo al plan levantado por un Capitán de Ingenieros, que el Parque debe ser ejecutado por el P.E.N." (24)

G. Pawson ironiza, en la sesión del 23 de junio, respecto de las argumentaciones de Sarmiento y de los informes técnicos (obtenidos a posteriori) que avalan su determinación: "Yo, dice el Presidente, elijo el sitio, porque me place, porque me gusta, porque lo encuentro conveniente; yo designo la forma del paseo, porque mi opinión y porque mi gusto artístico son en esa dirección; y, autoritariamente, sin consultar a ninguna autoridad caracterizada para el efecto, el Poder Ejecutivo ha ideado ya su proyecto y ha empezado a trabajarlo".

Efectivamente, las obras comenzaron el 2 de mayo de 1874, antes de la promulgación de la ley. (25).

Los personajes fundamentales de la construcción de la primera etapa del Parque (1874-76), responsables del trazado y la ejecución del mismo son: Ernesto Oldendorff, prusiano, Director de la Dirección Nacional de Agricultura desde su fundación en 1871, director de "Anales de Agricultura" entre 1873 y 1876, el "primer alemán del río de la Plata" como lo llamara Sarmiento; Fernando Vauduit, botánico francés, jardinero del Parque, autor del "Tratado elemental de agricultura práctica" y "El jardinero Ilustrado" (con

V. Peluffo), secretario de la Sociedad Argentina de Horticultura; y Jordan Czelow Wysocki, ingeniero polaco, nacido en 1839 y graduado en la Escuela Superior Técnica de Varsovia, participa en las construcciones de las líneas de ferrocarril entre San Petersburgo y Varsovia y entre París y Bordeaux. Ya en Argentina trabaja en 1867 en los ferrocarriles de Santa Fe, en 1872 en el proyecto Córdoba-Tucumán y en la Exploración al Monte Impenetrable, autor de planos de delineación, relevamientos y trazado del Parque a pedido de Sarmiento.

En Julio de 1874 Wysocki informa que, al margen del personal calificado, hay 374 jornaleros trabajando en el Parque, se mantiene correspondencia con Europa para la compra de invernáculos, puentes, estanques, etc, la Sociedad Rural remite a Carlos Pellegrini varios libros para su consulta (entre los cuales "Les Promenades de París" de Alphand) y, sin embargo, para setiembre del mismo año, se convoca a un Concurso de Proyectos realizados sobre un plano, "Coté" y un programa estricto provisto por la Comisión Auxiliar. (26).

En el concurso participaron, entre otros, F. Forchel (jefe del Jardín de Aclimatación), Julio Dormal, Henry Chamagne, Próspero Lebeau. El 23 de noviembre se adjudica el primer premio al proyecto presentado por Adolfo Methfessel y Carlos Böermel, ambos vinculados directamente al grupo de técnicos y científicos alemanes con que trabajaba Sarmiento. (27).

Tanto el proyecto como sus autores son ignorados y se contrata a Julio Dormal como Ingeniero Jefe de las obras a las que se da un fuerte impulso durante 1875, (mientras se contratan la construcción del hipódromo, se autorizan las líneas de tranvías y se concede a la Sociedad Rural el predio de exposiciones) inaugurándose la I.a. sección en noviembre del mismo año.

Entre 1874 y 1876 F. Forckel desarrolla el Jardín de Aclimatación en la quinta de Pinedo, (claramente escindido en un parque de paseo y un área de cultivo). En 1888 Carlo Kühne desarrolla el plano del nuevo jardín (en el predio del actual Fotónico) combinando formas sinuosas y plantaciones regulares tal como sugerían los tratados franceses para adaptar los viveros a la nueva paisajística; mientras tanto, se desarrollaba el antiguo zoológico que dirigirá E.L. Holmberg a partir del 88.

En el mismo año (1888) se federaliza Buenos Aires y el Parque pasa a depender de la Municipalidad. Muere Sarmiento.

En 1892, Carlos Thays, discípulo de E. André y compañero de J.C. Alphand (por consejo del cual viaja a la Argentina), por concurso, al cargo de Director de Paseos, desde el cual desarrollará el J. Municipal del Norte (Botánico) en 1892 y concluirá las obras del Parque 3 de Febrero.

LA PRIMERA SECCION.

"Un chorro de luz eléctrica pasaba por sobre la cabeza del espectador a iluminar la avenida dejándolo a él en la completa oscuridad que ésta luz sin reflexión deja a sus flancos."

D.F.S.(1875).

Un parque urbano proyectado en 1874 en Buenos Aires, vinculado a un Programa Civilizador, debía entrar necesariamente en relación con los tratados franceses. La obra de André era conocida y Sarmiento mantenía con él correspondencia ya en 1868. El "Traité pratique et didactique de l'art des jardins" de Le Baron Ernouf y J.C. Alphand y "Les promenades de París" se encontraban en 1874 en la Biblioteca de la Sociedad Rural.

La presentación de proyectos de parques "irregulares" formando parte de una nueva genealogía del sentimiento por lo natural viene acompañada, en estos libros, de una serie de técnicas de trazado, de representación y de construcción que constituyen una guía en la que se encuentran los elementos con que se compone el proyecto que superpone, en 1874, a los restos del parque de Rosas. :

Este aparato teórico de validación recorrerá el período que va del primer parque al parque de Thays, y mucho más. Eduardo Olivera, que introduce en 1872 el pintoresco en su proyecto de Plaza Flores (25) sentenciará en 1891: "El Jardín Botánico de Buenos Aires, trabajos que no deben en manera alguna quedar perdidos en el dédalo de nuestra naciente civilización, sino registrados en un libro especial, como el de Mr. Alphand en sus "Paseos de París".

Sin embargo, la experimentación estética en el caso de la Ia. sección estará estrechamente vinculada al problema de la contribución tecnológica y las formas de control y organización del

espacio y al espectáculo en su forma de Efecto, es decir, estrechamente vinculada a las formas del aprendizaje metropolitano, mientras que, en el parque que se construye de 1890 en adelante, la estética dependerá de la representación y estará ligada directamente al estilo.

La Ia. sección se construye con dos o tres ideas básicas: el mantenimiento de los árboles existentes, el paseo de circunvalación, el sistema hidráulico y la inclusión de lo pintoresco. El ensanche del parque y su completamiento será en cambio una estructura consciente de representación. Una planta proyectada.

Pero lo que sin duda aparece con una intencionalidad consciente en Sarmiento es el ofrecido por la fascinación de la técnica, la velocidad, la magnitud: "los faroles aseguran el efecto que deben producir prolongadas líneas de luz que, en la perspectiva nocturna, y, observada desde el río por los navegantes o desde tierra por los del ferrocarril harán juego con la línea que va de Santa Fe a Belgrano aumentando así con triple línea el esplendor del espectáculo".

NOTA: Vinculado estrictamente al proyecto del Parque 3 de Febrero resulta el análisis y la contrapropuesta que formula Guillermo Rawson.

Al margen de su oposición por motivos partidarios sus fundamentaciones están relacionadas básicamente con el problema del desarrollo hacia el Oeste (frente a la opción Norte) y de la planificación territorial y de los servicios públicos.

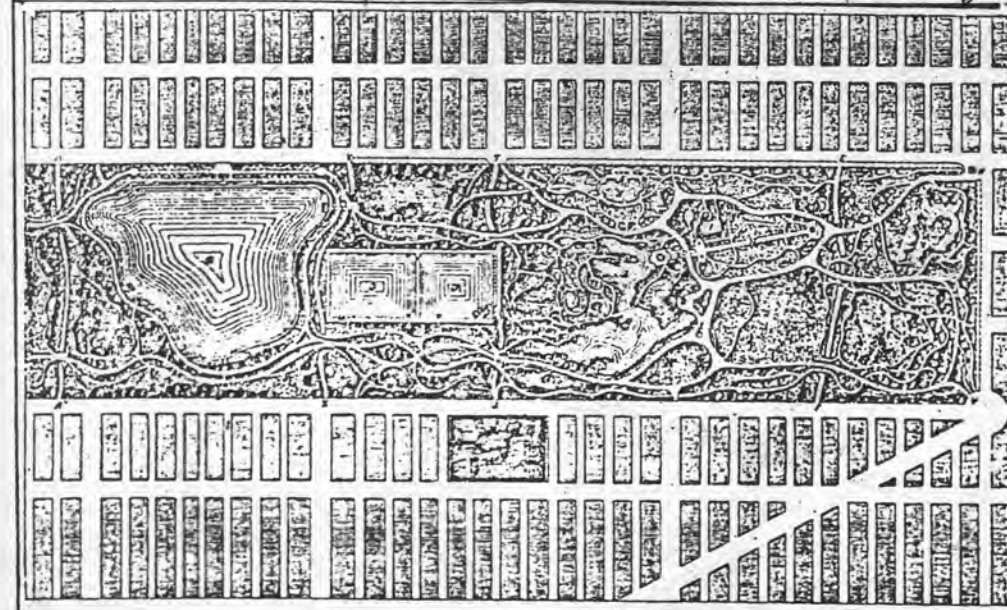
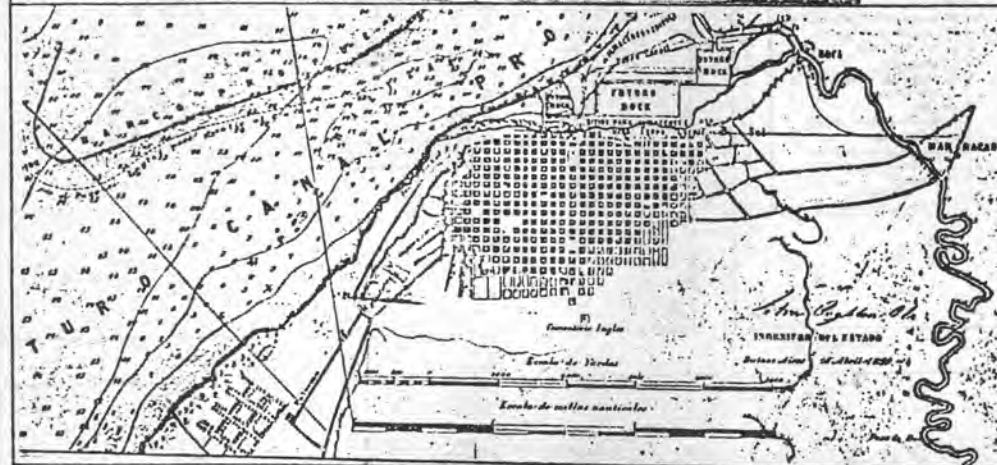
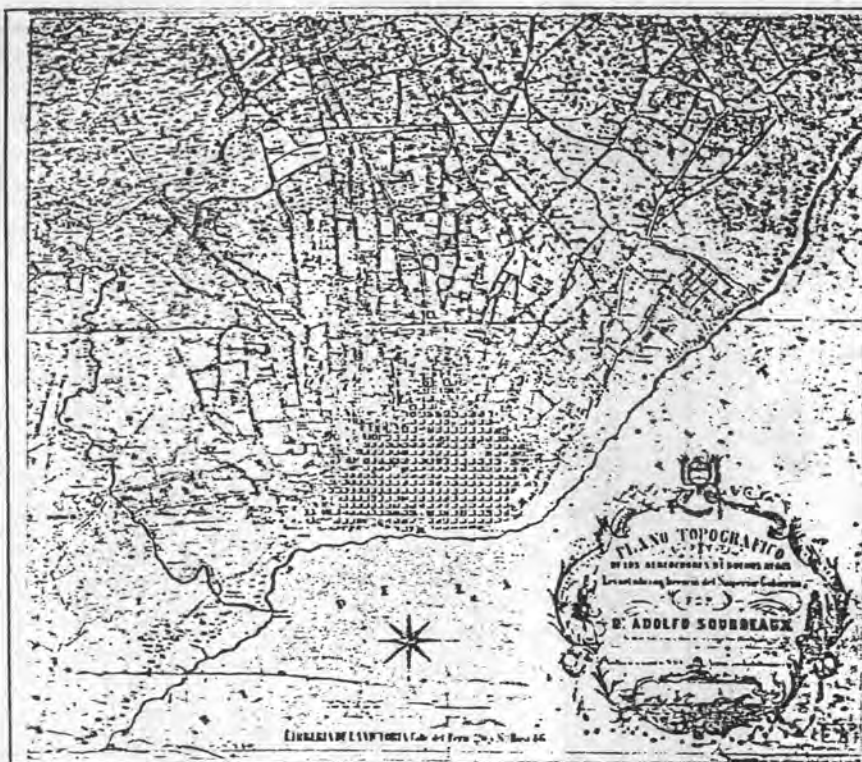
Parte de su propuesta tiene que ver con el proyecto, muchos años después, de un Parque Público en el actual predio de Agronomía y Veterinaria.

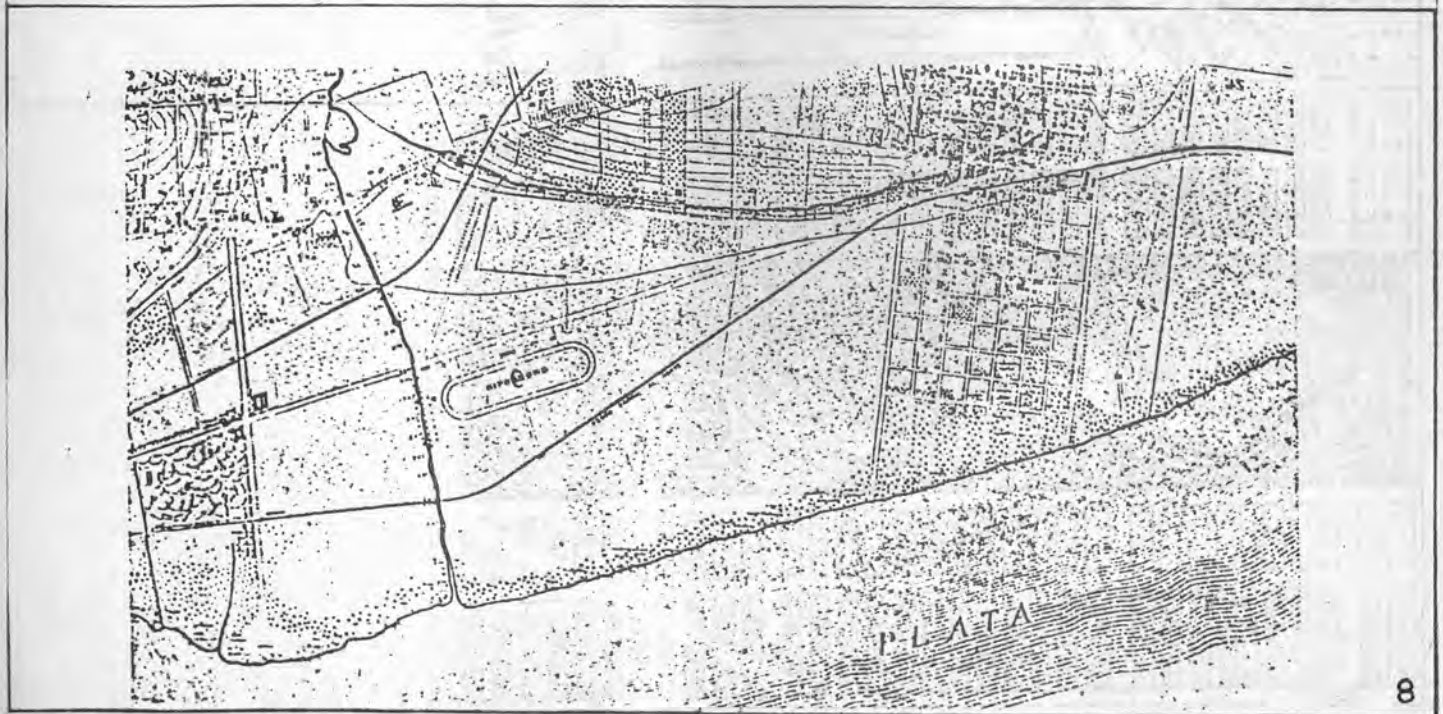
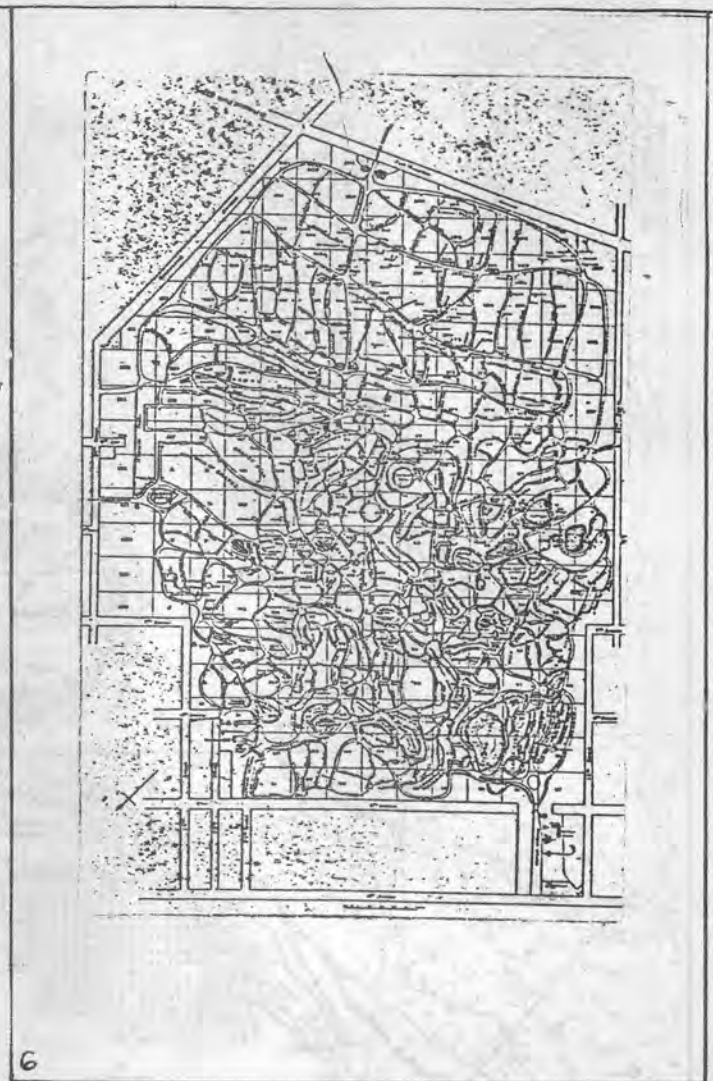
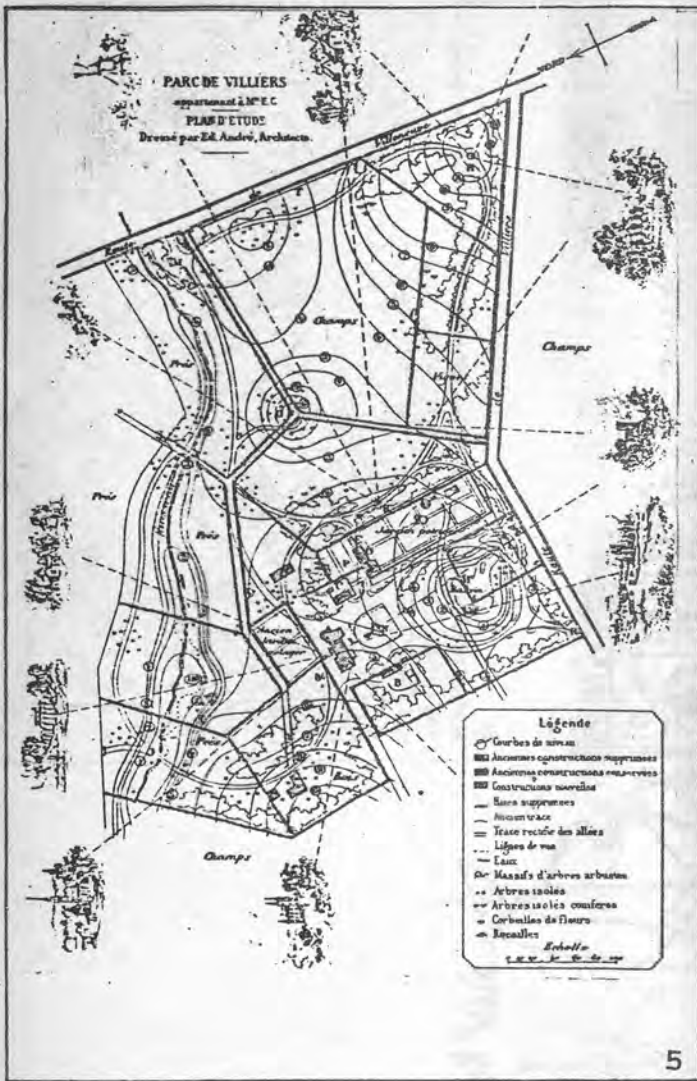
Es precisamente a partir de este terreno y de las propuestas de Rawson sobre un parque alternativo que continuaremos trabajando sobre el tema del Parque en Buenos Aires.

- (1) Francisco Dal Co. "De los Parques a la Región" p.168
- (2) "Un hombre que pueda caminar con su familia, paseando entre gentes parecidas a él, de diversas capas sociales, se mostrará deseoso, naturalmente, de ir vestido decentemente...; este deseo debidamente orientado y controlado origina, según enseña la experiencia, el más poderoso de los im

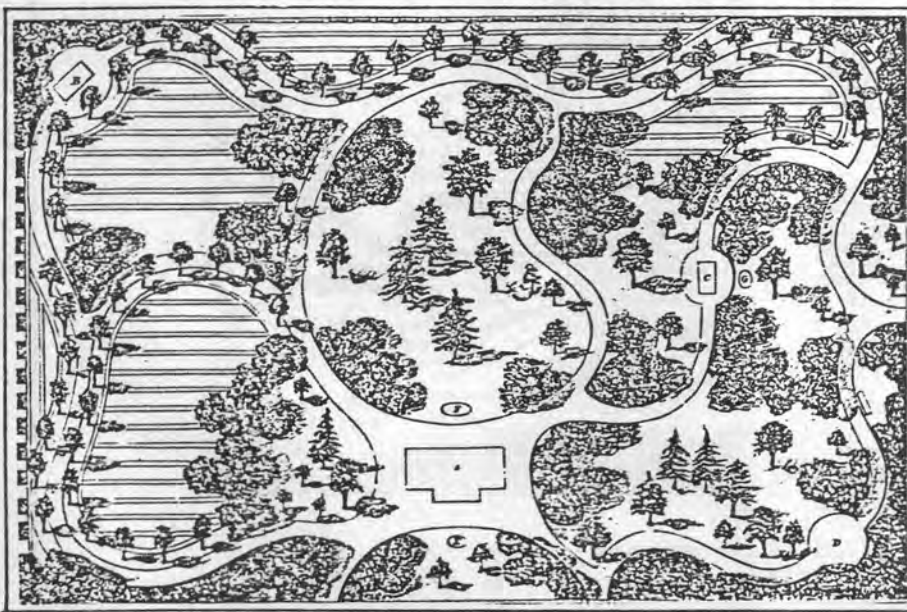
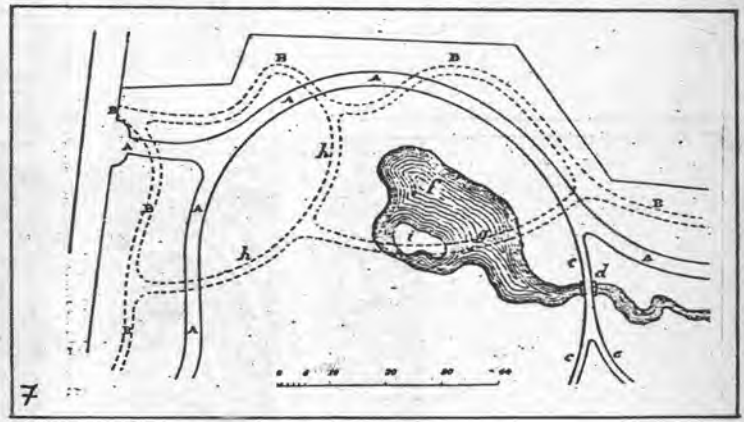
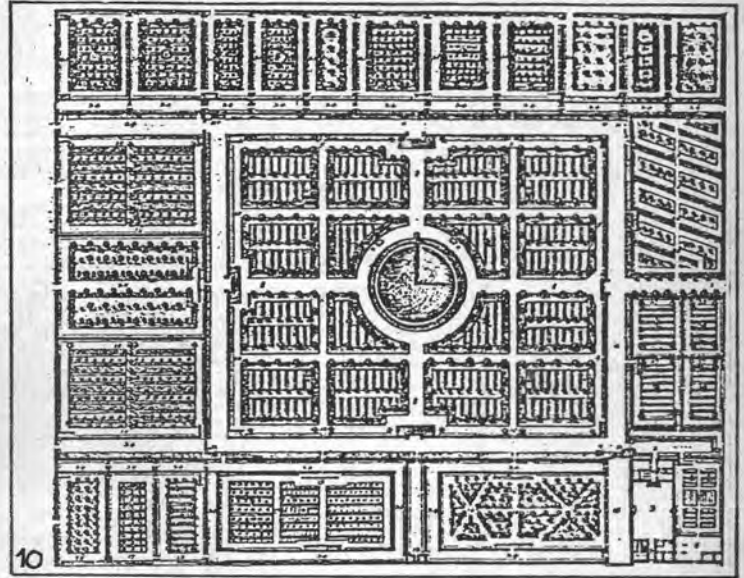
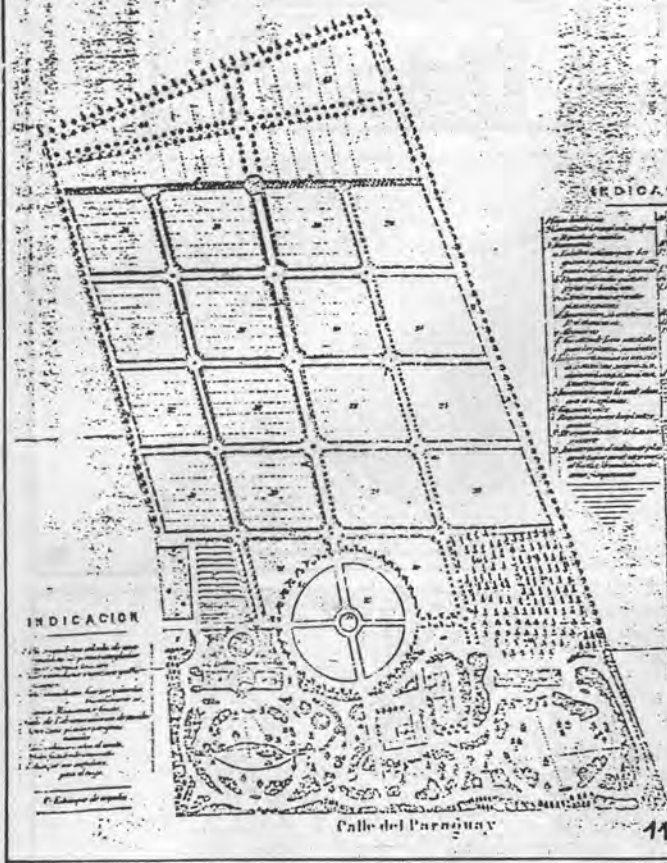
- pulsos-capaz de promover la urbanidad y el civismo, e incluso de estimular la producción." Report for the Select Committee on Public Walks (1833) citado en P.Sica. Historia del Urbanismo en el S. XIX p.81.
- (3) Francesco Dal Co. Obra Citada. p.179.
- (4) D.F.Sarmiento O.C. Tomo XLII p.13
- (5) E.M.Estrada. La Cabezà de Goliat.p.77
- (6) L.Lugones. Historia de Sarmiento.p.245
- (7) "El Nacional" 12-10-1882, O, en otros artículos:"El Parque tiene ocho años de existencia, es cuanto pueda desearse en pequeña escala de elegante, artístico y recreativo como paseo y, sin embargo, poca influencia ejerce sobre la higiene y los hábitos".
"El Parque es pequeño y sabido de memoria como todo lo que es inmóvil y casero"etc.
- (8) Carta de Edouard André a D.F.Sarmiento. Museo Sarmiento, carpeta 11, Nº 1423. Entre sus propuestas figuran: siete "huecos" a -- transformar en "squares publics"; un gran boulevard definiendo el frente de la ciudad sobre el borde del río para regularizar la línea de la costa, parque de esparcimiento entre el boulevard y la costa, una plaza semicircular sobre el río a la altura de 25 de Mayo y Victoria, avenidas de prolongación desde el boulevard hacia el Noroeste de Bs. As. y el establecimiento de un gran parque en Palermo. Decisión en 1892, se explicita, en una traslación mecánica y fragmentaria la intención de referir un sistema de parques al modelo de París: "Buenos Aires poseerá, como París, un parque en cada uno de sus puntos cardinales... París, posee al Oeste el Bois de Boulogne... al Norte el Buttes Chammont ..., al Este el Bois de Vincennes, al Sur el Parc Montsouris. Buenos Aires contará al Norte con el Parque 3 de Febrero, al Sur los Parques Convalecencia y Rivadavia y al Oeste con el Parque de la Chacarita".Memoria Municipal MOPA. 1890-92.
- (9) Paolo Sica. obra citada.p.659.
- (10) La población de Buenos Aires pasó de 187.000 habitantes en 1869 a 663.000 en 1895.
El punto estaba en plena construcción(1889-97). La entrada de inmigrantes, que en el período 1857-73 había sido de 338.000 personas, pasó en el lapso 1890-89 a 1.098.000 La red ferroviaria se quintuplicó entre 1880 y 1892. La clase media representaba ya un 35% de la población de Buenos Aires. La asistencia pública, las obras de salu-
- bridad y el alumbrado público acompañaban el proceso de expansión. La Avenida de Mayo se terminaba de construir (1888-94).
- (11) "El tránsito desde el viaje caracterizado por las preocupaciones utilitarias a través del equilibrio logrado por Sarmiento hacia la definitiva preponderancia de la actitud contemplativa connotada por lo estético se verifica en Mansilla: con él llega la hora de la consumición pura". David Viñas. Literatura Argentina y realidad política OEAL. Pag.44.
- (12) En 1892 se incorporan los terrenos del J. Botánico. En 1893 se adquieren nuevos terrenos y se propone unir el Parque 3 de febrero y los jardines de la Recoleta -- (Proyecto que luego se concretará aunque parcialmente cuando a partir de 1912 se trace y construya Palermo Chico). En 1896 se concluye la IIIa. Sección, el Tiro Federal y la Sección Lagos. Comienzan las concesiones (al Jockey Club, al Velódromo, a G.E.B.A. etc.) que se incrementarán constantemente hasta los 2.000.000 m² alrededor de 1950. En 1901 se inaugura el Pabellón de los Lagos. En 1908 se excava el Lago de Regatas. En 1917 se inaugura el Rosedal.
- (13) De las 230 Ha. de espacios verdes con que cuenta Bs.As. en 1876 (concluida la Sección Ia. del P.3 de Febrero) se pasa en el período 1890-95 a 590 Ha.(con el ensanche de la Sección Maldonado y los parques Lezama, Saavedra y Rivadavia) y a 997 Ha en 1910-15 (incluidos los Parques Patricios, Colón, Chacarita, Chacabuco, Centenario, la Sección Medrano del P.3 de Febrero y luego Pza.Francia, Pza.Italia, Congreso y Palermo Chico).
Memoria Dirección General de Paseos. 917.
- (14) E.Martínez Estrada. Radiografía de la Lampa. p.341.
- (15) "El corso se desarrollaba en las dos o tres cuadras de lo que hoy es la Avenida Sarmiento... Cuatro hileras de coches llenaban la Avenida. El asunto se reducía a dar vueltas durante una hora larga, al paso de los caballos, alternando cada vez las hileras laterales con las centrales, a fin de que nadie dejara de encontrarse. La primera vez de la tarde que se cruzaban los conocidos entre sí se saludaban ceremoniosamente..., las veces siguientes que se encontraban no debían saludarse. Se admitía un saludo de despedida, en la última vuelta. Terminada

- la hora del Corso, salían todos los coches al trote largo por la Avenida Alvear, que se veía de golpe cubierta por vehículos - que rivalizaban en ligereza para llegar a la calle Florida en la que el Corso se reproducía, en dos hileras. Con este Corso - el saludo se hacía nuevamente obligatorio, por una vez.
- (16) Ya en 1858 en la casa de Rosas se desarrolló la primera exposición ganadero-industrial en nuestro país. En 1876, un año después de la finalización de la Iª Sección - se concedió a la Sociedad Rural el predio que actualmente ocupa para desarrollar sus exposiciones.
- Sarmiento refería a E. Olivera (Presidente - Honorario de la SRA) en 1870 respecto de los Jardines de la Exposición de Córdoba: "Esto sí que es europeo, aquí hay belleza, armonía y perspectiva, lo que Uds no tienen en Bs.As."
- (17) Ver el artículo "Serbatorio, circolazione, residuo" sobre la obra de Alphand en París por María Luisa Marceca en Lotus Nº 30.
- (18) Cámara Nacional de Diputados. Junio 3, 1874
- (19) D.F. Sarmiento "El Nacional" 1881.
- (20) Palermo hacia 1882. Por Juan de Cominges. Reproducido por la Revista del J. Zoológico en 1892.
- (21) D.L. Garasa. Paseos literarios por Buenos Aires. MCBA 1981. p. 381.
- (22) La Iª Sección representaba cerca del 7% de la superficie total a incorporar según los presupuestos elaborados en febrero de 1874.
- (23) Por ejemplo: Plano de mejoras para el Puerto de Bs.As. John Coghlan (1859); "Cada de Bs.As., Madrid, (1864) etc.
- (24) Senador Quintana. C. Senadores.
- (25) Gran parte de los datos utilizados en este trabajo tienen como referencia un texto (y varias explicaciones) de Héctor Jorge Aguirre, titulado "Historia Inédita anterior al Jardín Botánico Municipal. 1882-1892" quien ha consultado innumerables documentos históricos, algunos de los cuales aparecen en las referencias bibliográficas de su trabajo. Su trabajo es de consulta indispensable para el estudio de los Jardines de Aclimatación, Botánicos y Públicos en nuestro país. Asimismo son muy importantes para el estudio del Parque 3 de Febrero las carpetas de documentos originales que posee el Instituto Histórico Municipal.
- (26) La Comisión Auxiliar tuvo muchos miembros a lo largo de su existencia. Entre ellos, D.F. Sarmiento, Carlos Pellegrini, Emilio Duportal (presidente SRA 1876-78), Martín Iraola (presidente del Club del Progreso), Eduardo Wilde, Eduardo Olivera, Hugo Bunge, Federico Elortondo, José Güiraldes, etc.
- (27) Adolfo Methfessel, suizo, llegó a la Argentina en 1860 y trabajó como empleado del Museo de Historia Natural con Germán Burmeister. Carlos Böermel, se ocupará de la sección Arquitectura Rural de los Anales de Agricultura.
- (28) E. Olivera en Anales SRA 1872. "El proyecto ha sido dibujado en el concepto de presentar el ejemplo del gusto inglés más puro. Aquí no hay nada simétrico, todo es imitando la naturaleza. Los grupos de árboles - vienen siempre en cada encrucijada de caminos a esconder su dirección, de manera que el visitante se creará no poder seguir adelante cuando, una ligera vuelta, se encuentra con un prado adornado, con una fuente, con el castillo gótico, o el depósito de agua, o viene insensiblemente a desembocar en la gran plaza adonde encuentra el pabellón rústico de madera ocupado por la orquesta."
1. Plano topográfico de Bs.As. Adolfo Sourdeaux. Ca. 1850.
 2. Plano de reforma del puerto. John Coghlan. 1859. En 1 y 2 el Palermo de Rosas claramente separado de la ciudad.
 3. Plano del Departamento Topográfico de la Pcia. de Bs.As. 1867. Con el proyecto de Benoit (?) para los "Campos Elíseos".
 4. Central Park en N. York. F.L. Olmsted y C. Vaux
 5. Parc des Villiers. Ed. André. 1868.
 6. Cementerio de Green-Wood en N. York.
 7. Caminos de circunvalación: A: buen trazado. B: mal trazado. Tratado francés. S. XIX
 8. Plano de Saint-Yves. 1887. Primera representación cartográfica oficial de la Iª sección concluida.
 9. El Parque tres de Febrero luego de las intervenciones de Carlos Thays. 1908.
 10. Vivero en Versailles.
 11. Jardín de Aclimatación. C.A. Canning y Paraguay. 1874. por Forckel
 12. Vivero y jardín paisajístico reunidos. De 'Theorie de l'art des jardins'.
 13. Plano del Jardín de Aclimatación en el predio del actual J. Botánico. por C. Kühne.
 14. Parque Tres de Febrero. Relevamiento. 1874. por Jordan Wisocki.
 15. Parque de catorce has. Ed. Fynbert. arq.
 16. Terreno del Jardín Municipal del Norte.
 17. Proyecto de Jardín Municipal. 1892. por C. Thays





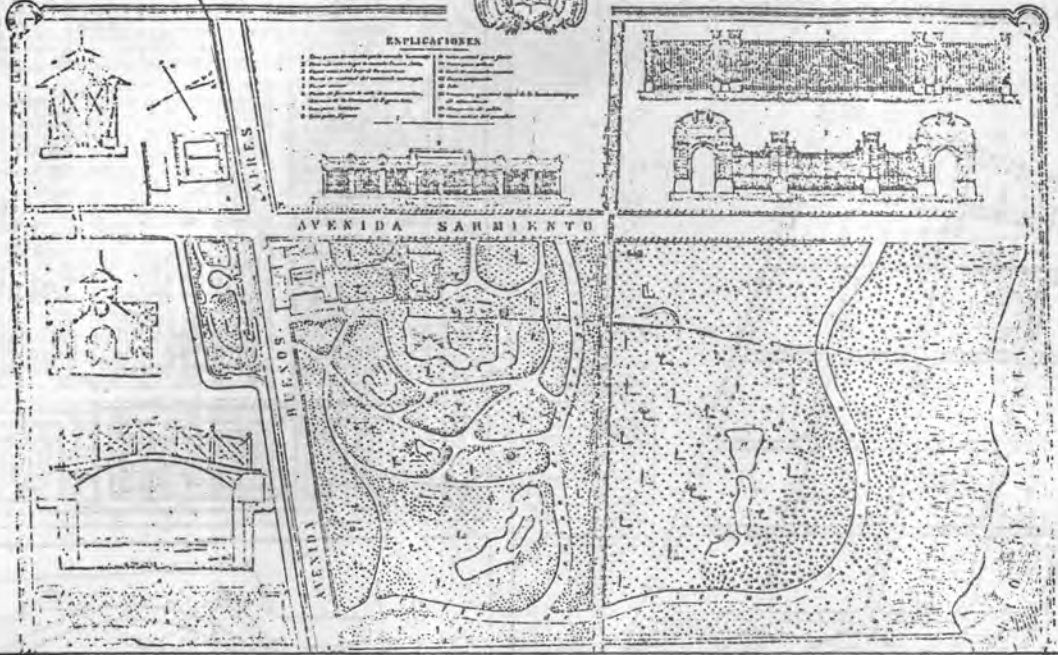
PLANO DEL JARDIN DE ACLIMATACION
del Departamento Nacional de Agricultura en Buenos Aires
1874.



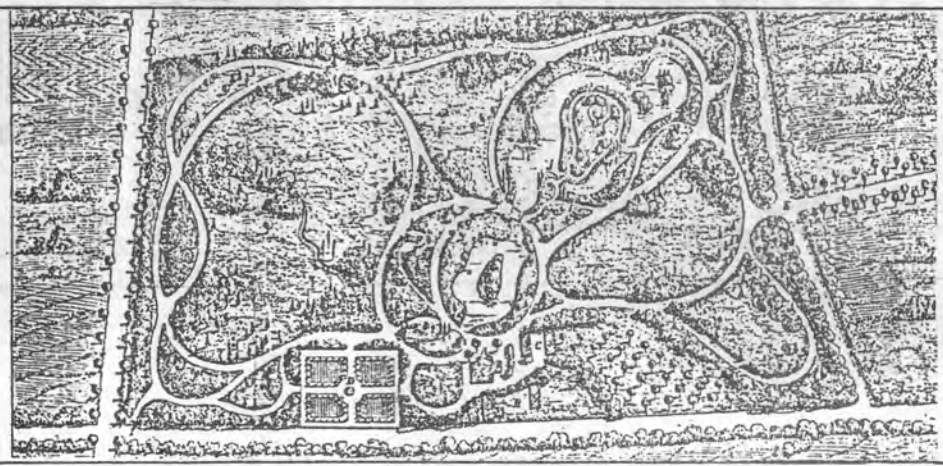
PARQUE III



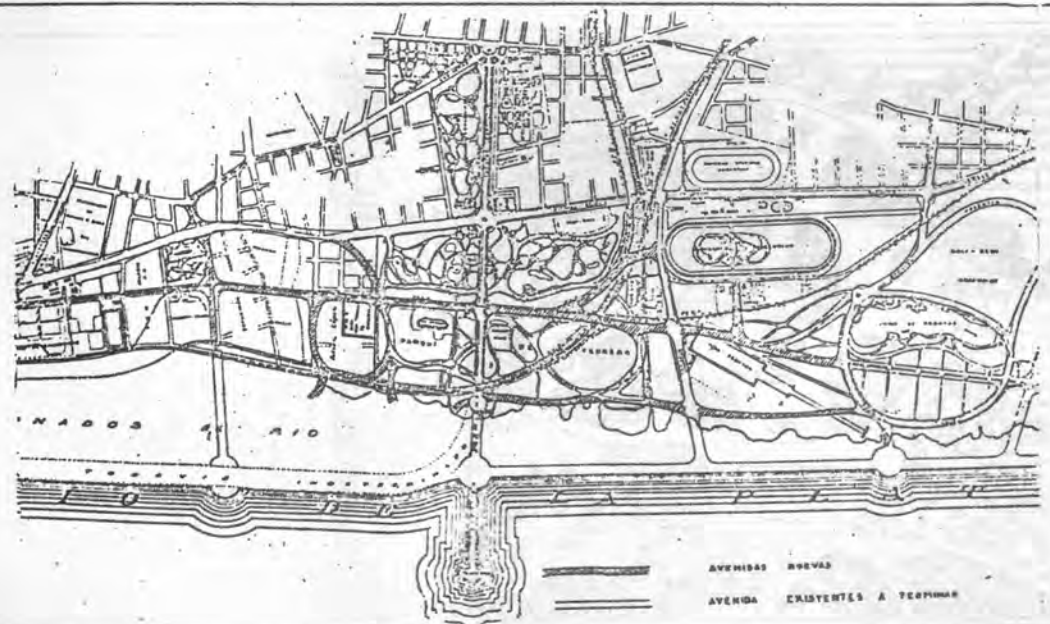
DE FEBRERO



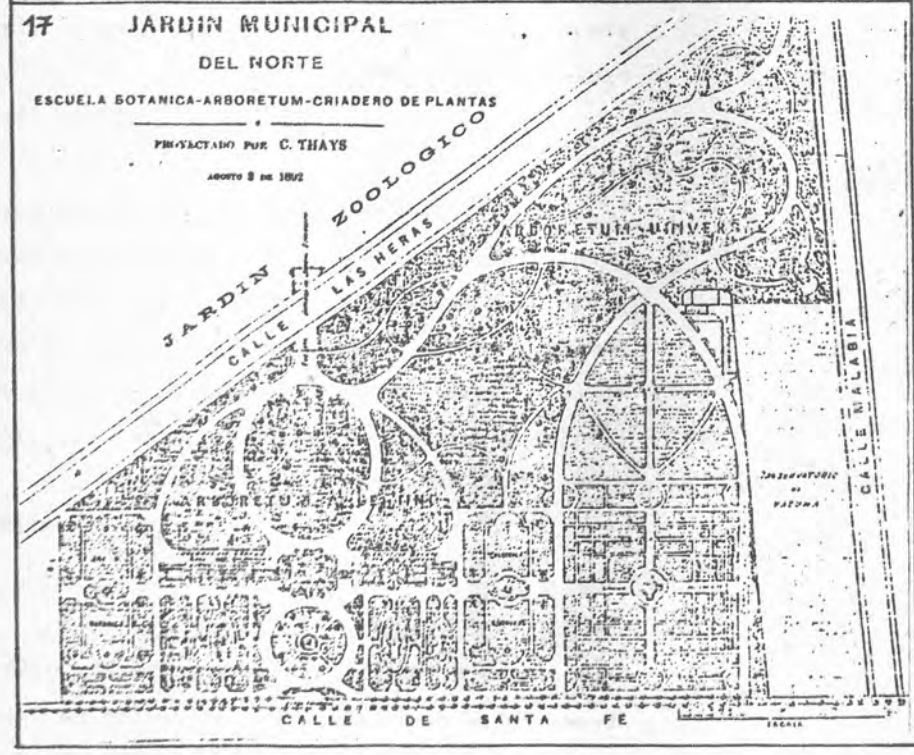
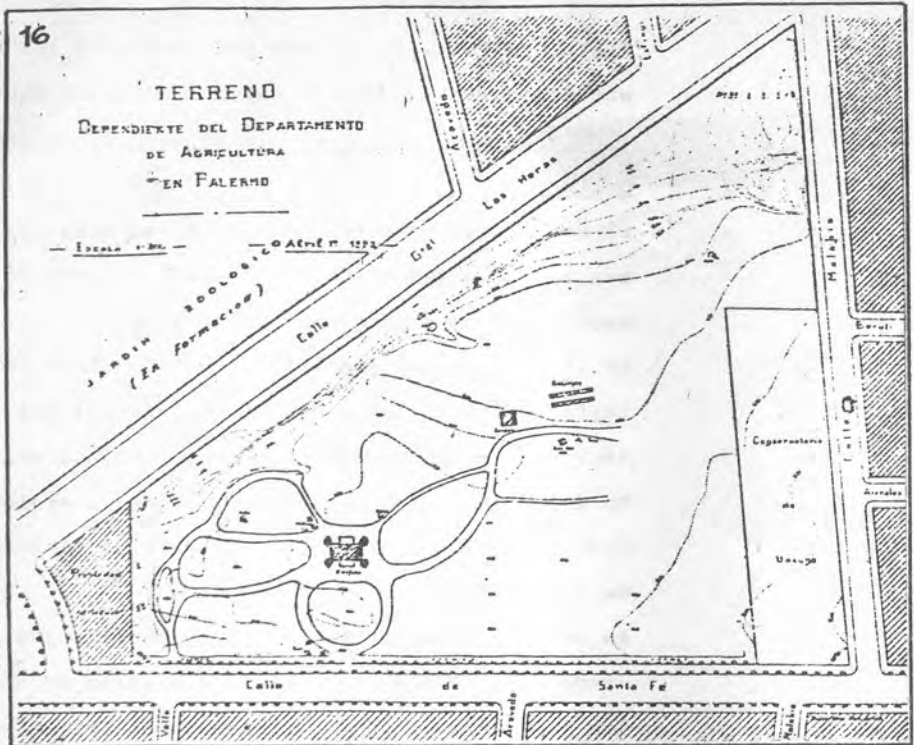
14



15



9



LOS ESPACIOS DE LA EDUCACION

EN LA ARGENTINA

Arq° Marcelo H. Gizzarelli
Responsable

Arq° Pedro J. Amnini

Arq° Gustavo Lijalad

Arq° Alberto Spadoni
Grupo de investigación

En la primera fase del trabajo participaron los arquitectos Marta I. Libedin y Michel Tronquoy.

"Este fin de siglo ha sido una vuelta de los tiempos descubrimos ahora lo que los antiguos sabían: la historia es una presencia en blanco, un rostro desierto.

El poeta y el novelista deben volver a ese rostro sus rasgos humanos. Es una empresa que requiere imaginación pero asimismo temple moral.

La literatura que escribimos no renuncia a la historia pero sí a las simplificaciones del arte ideológico y sus afirmaciones y negaciones perentorias. No es un arte de incertidumbres sino de explotación no es una poesía que encuentra un camino sino que lo busca.

Es un arte y una poesía que dibujan el signo que desde el comienzo han visto los hombres en el cielo: la interrogación. Las manos que trazan ese signo pueden ser latinoamericanas pero su significación es universal".

OCTAVIO PAZ

"El carácter destructivo no ve nada de perdurable, pero precisamente por esto ve caminos por todas partes. El mismo está siempre en una encrucijada. Ningún instante puede saber aquéllo que el próximo trae consigo. A lo existente él lo manda en ruinas no por amor a las ruinas, sino por el camino por el camino que las atraviesa."

WALTER BENJAMIN

LA ESCUELA: PEQUEÑA UTOPIA URBANA

Trataremos de definir en esta sintética nota introductorialos lineamientos generales de nuestra investigación, la cual puede ser considerada como una primera etapa de un recorrido no lineal, abierto a sucesivos desarrollos y agregados. DEFINIRLA ENTONCES EN LOS TERMINOS DE INVESTIGACION ABIERTA equivale a hablar de la PROVISORIEDAD de sus conclusiones, quizá sería más conveniente referirse con mayor propiedad, a RESULTADOS, en este tortuoso itinerario que es la crítica; en nuestro caso específico: la crítica histórica arquitectónica.

DEBEMOS DEFINIR al efecto un tiempo, un espacio: 1880, Buenos Aires. En ese momento un determinado proyecto de país predomina y hegemoniza las distintas corrientes de la sociedad argentina. Se desarrollan las instituciones, crece la máquina burocrática y estatal, se disponen planes, ideas, se promueven leyes, se instrumentan en ese marco los programas de vivienda, salud, educación. Con ellos comienzan a corporizarse las representaciones arquitectónicas; la institución-ARQUITECTURA nace. (La Sociedad Central de Arquitectos fue creada en 1870). La sociedad moderna golpea a la puerta, los barrios se extienden y comienzan a mostrar su perfil de contenedores de mano de obra para la incipiente industria. Un fenómeno nuevo: la inmigración impactará con un cauce incontenible a la vieja ciudad de la ex colonia y con ella todo, el espacio del hombre. La metrópolis moderna exige nuevas intervenciones: surgen los proyectos higienistas con intención de ser reguladores de un proceso de crecimiento que reposa en excepcional expansión económica de los años 1884-89; al respecto dice SCOBIE "Si bien la Argentina ya no era un país de "vacas" como había sido descrita en la primera mitad del siglo XIX, la explotación de grandes latifundios, el comercio exterior basado en el intercambio de productos agropecuarios por bienes manufacturados y el desarrollo de un sistema de transportes y comunicaciones al servicio de este esquema agroexportador, descansaban sobre el empleo extensivo de mano de obra controlado por pocas cabezas". El flujo migratorio, el aumento de requerimiento de mano de obra especializada y de oficina y el desarrollo de pequeñas industrias domésticas, junto con obras públicas encaradas en el marco de una economía y un gobierno prósperos -pavimentos, instrucción pública, red tranviaria, mejor alimentación, teléfonos, elecciones- no imponían necesidad de cambiar la estructura social existente" (1)

Si no hablamos de necesidad de cambios, necesitaremos hablar entonces de paraísos perdidos en donde laceraciones y explosiones estaban momentáneamente congeladas? Tendremos que referirnos a una sociedad segura de su "destino", donde toda duda ha sido por lo menos postergada? Antes decíamos que un proyecto había triunfado, desde el fondo de la historia los ecos resuenan celebratorios, también de la vereda opuesta: condenatorios. Nuestra labor de críticos comienza aquí donde las dejaron los demás, como diría Nietzsche "como verdades grandes y duras como piedras, que antes de romperse una se puede romper una pierna". Aquí entonces podremos percibir los "avances" de la tarea que nos hemos propuesto emprender. Sin embargo aún no hemos dicho nada sobre el tema; hemos sólo planteado interrogantes. Tendremos pues que decir algo más: ese "algo" será el tema de la investigación y los instrumentos que intentaremos de utilizar para abordarlo, comprenderlo y viviseccionarlo. Haremos entonces algunas advertencias: la vastedad del tema emprendido nos obligó desde su comienzo a muy precisos recortes de tiempo y espacio. Un cuerpo tan denso como el de la educación en la Argentina solo puede ser profundizado seriamente en el arco de mucho tiempo, por lo que hemos decidido limitarnos en esta primera fase de la investigación, a concretar algunos objetivos mínimos. Estos son: estudiar el problema del desarrollo de la escuela pública gratuita y laica desde mediados del siglo pasado hasta principios de este siglo, período en el cual se destruyeron la mayor parte de los colegios y en donde por otra parte se concentraron una enormidad de problemáticas, traducidas en debates sobre las características de las leyes, formas y modelos educativos, en el contexto general de un tipo de proyecto político que hegemoniza hacia fines del siglo dominando con perfiles netos el conjunto de la nación. Concentraremos nuestro esfuerzo en aquellos nudos donde las posiciones convergen o di-

vergen, en aquellos nudos donde los conflictos estén al rojo vivo, donde la mayor complejidad y entrecruzamientos de problemas así lo determinen. También en aquellas figuras que desde el fondo de la historia hayan jugado un rol determinante en todo este proceso.

Insistimos entonces en precisar aún más el alcance de nuestra investigación: no es nuestra intención caminar sobre playas soleadas donde todo se suspende hasta la llegada del otoño; el estío no será entonces el encontrar un modelo más perfecto, una solución a alcanzar, un punto de llegada.

Con el inexorable nuevo otoño todo recommienza, el camino se vuelve árido y espinoso; creemos que este es el camino real de la crítica, tortuoso y laberíntico. En este momento será necesario recordar a Nietzsche el cual entiende la crítica como DESARROLLO, no se constituya por lo tanto en una crítica de las DIFERENCIAS ni la búsqueda de un modelo en donde las contradicciones encuentren una síntesis conciliatoria donde reposar.

"Crítica que apunta a desnudar las leyes que han permitido que un "valor" se imponga sobre "otro" en un determinado momento, "VALOR" que para ser medido y analizado se necesitará preguntarse: Qué fuerza tiene? Sobre qué cosas actúa? Qué será de la humanidad bajo ese imperio? Qué fuerzas favorece? Cuáles reprime? Nos hace mejores? Más sanos? Más enfermos? Más valientes?" (2)

Hecha esta premisa podemos considerar algunos aspectos de los debates alrededor de la educación en el siglo pasado y sus antecedentes en la época colonial y en la naciente ex-colonia. Salvadores plantea que el origen de la escuela en Argentina, a diferencia de España, tuvo un comienzo democrático (3); lo que fue la escuela municipal de primeras letras se originó distintamente de aquella de la legislación española del siglo XVII-XVIII; el concepto de escuela de enseñanza obligatoria no existía en España bajo Carlos III. Una fuerte tendencia laica vendría a enfrentarse en el seno

de la sociedad a la enseñanza religiosa del período colonial. El cabildo en 1605 dicta disposiciones en la búsqueda de formar maestros de alta capacidad; más tarde Belgrano y Rivadavia sumarán sus voces a los patriotas que claman por la implantación de la escuela gratuita, laica y pública.

Salvadores nos remite luego a la figura de Marcos Sastre (4), el cual produce la primera exposición sintética de un tratado de pedagogía; considera al niño tal cual es su naturaleza, por lo que la escuela deberá encaminar sus condiciones naturales, corregir sus defectos y modelar su carácter. Es también promotor de un reglamento en 1852 para las escuelas de educación primaria de Entre Ríos. Los principales enunciados de dichos reglamentos son: Se efectuarán exámenes o concursos ante la Junta Directora o Comisiones de Inspectores; un segundo punto estaba dedicado a las obligaciones de los maestros: puntualidad, dedicación y asistencia constantes; otro punto estaba referido a llevar libros de contabilidad y registros de matrículas. El alumno paga 8 reales -pobres gratis-. Los maestros cobraban y se quedaban con el 8% con lo cual pagaban los gastos de la escuela; otro de los puntos abolía los CASTIGOS CORPORALES Y TAMBIEN NO CONTRARIAR LOS SENTIMIENTOS DEL NIÑO. Subrayamos este último punto sobre el cual volveremos con insistencia en el transcurso de la investigación, por estar referido a uno de los puntos centrales de nuestra hipótesis: La conformación de una sociedad que condensará en la escuela una muy particular forma de reproducción de su estructura.

Luego de Marcos Sastre la figura de Sarmiento dominará la escena de la educación argentina. Las ideas básicas de Sarmiento figuran en el segundo informe del Departamento de Escuela de 1858 (5) y están sintetizadas en el apartado correspondiente de la investigación.

Con la sanción de la Ley 1420 sobre Educación Co-

mún, se dará cuerpo e instrumentos de ley en 1881 al proyecto educacional estatal. Las particularidades de los ásperos debates parlamentarios que las sanciones de dicha ley suscitó están puntualmente registrados en el libro de Gregorio Weinberg sobre la Ley 1420.

En "Etapas históricas de la Política Educativa" Zanotti (6) describirá con ferviente entusiasmo los ideales condensados en educación: luego de preguntarse cómo podría orientarse la sociedad, educar al pueblo para que pueda elegir a sus gobernantes para que funcione la compleja máquina estatal y que los ciudadanos puedan participar de las decisiones y expresen su voluntad a sus representantes, dirá: "la contestación para el hombre de la ilustración y del iluminismo, para los descendientes de Rousseau, los admiradores de Pascal, los seguidores de Comte, los admiradores de Newton, para los científicos experimentalistas, para los creyentes de la fisiocracia y del liberalismo, no podía ser sino la que fue: la ilustración del pueblo, la instrucción pública universal obligatoria, la alfabetización como el instrumento madre que logrará el resultado buscado.

La escuela universal, obligatoria, gratuita, común y para muchos de ellos laica, será también el medio de obtener la gran unidad nacional, será el crisol donde se fundirán las diferencias de credos, de razas, de clases y orígenes." Belgrano había utilizado tiempo antes, otro criterio en describir los objetivos buscados: "Escuelas gratuitas en donde pudieran los infelices mandar a sus hijos sin tener que pagar cosa alguna por su instrucción, allí se les podría dictar buenas máximas e inspirarles amor al trabajo, pues un pueblo donde no reine éste, decae el comercio y toma su lugar la miseria", criterio éste más realista.

La "Docta" verdad del positivismo consagrada como ciencia omnipresente y totalizadora, de la

cual Sarmiento fue uno de sus más fervientes sostenedores, gozará de un largo sol estival en el seno de la pedagogía escolar. No es éste el lugar para ensayar una crítica y ni siquiera una descripción de un fenómeno tan complejo como el positivismo en la Argentina; creemos que excede nuestro trabajo -análisis que deberá tener sitio en otras sedes disciplinarias- como las diferencias con sus homólogos europeos, o las diversas corrientes que lo animaron. Haremos hincapié por lo tanto en lo referente exclusivamente a su inserción en el campo de la pedagogía; Tedesco dice al respecto: "Otorgo a las ciencias de la educación un carácter infinitamente subordinado a las postulaciones de la Biología (lo veremos luego aplicado en el campo de la Arquitectura) por un lado y de la ética por el otro, el modelo de análisis de la sociedad propio del positivismo fue el modelo del "organismo" que tuvo connotaciones ideológicas evidentes. Así por ejemplo la división del trabajo apareció dotada de las mismas propiedades que en un organismo tienen las diferentes partes que lo componen; de esta manera la división del trabajo específica del capitalismo aparecía como un régimen natural e inmodificable (...). Cuando los positivistas analizan el problema de los fines de la educación establecen que éstos deben ser dictados por las conveniencias sociales y en la medida que la conveniencia social es en este esquema lograr la estabilidad del sistema, el fin supremo de la educación será la adaptación del sujeto al ambiente social en que vive (7).

Con consolidación de los instrumentos y leyes emanados de la Ley 1420 se constituye el primer Consejo Nacional de Educación, como una de las conclusiones arribadas en el Primer Congreso Pedagógico de 1882, que hablaba de proveer edificios propios a las escuelas. Benjamín Zorrilla como Presidente del Consejo, será el encargado

de llevar a su manera el plan de 56 escuelas a término, en 1886 bajo la presidencia de Roca. Este plan que sucede en importancia al trabajo efectuado por Sarmiento desde el Consejo de Instrucción Pública en los años 1856 hasta 1861, tratará de dar respuesta a la creciente demanda de instrucción. Las viejas casas de familia, adaptadas al uso escolar, no podrán ya contener dicho crecimiento; comienzan a extenderse así en el antiguo casco del centro, como en la periferia, el perfil de la nueva edificación.

El 1° de julio de 1884 se inauguran 14 edificios escolares en la Capital Federal; 2 años más tarde, el 8 de julio de 1886, 40 más. (8)

La gran prensa aclamará a la empresa: el modelo liberal finalmente hegemónico comenzará a corporizar su proyecto político en la física materialidad de la ciudad en uno de los ámbitos que más ásperas polémicas había suscitado y al cual más significaciones le serían atribuidas, la educación popular, pública, gratuita y laica. Desde la costa opuesta, un núcleo de jóvenes intelectuales acólitos de Sarmiento, nucleados en la "educación", hablaban en estos términos: "La obra de los edificios escolares, a que exclusivamente había dedicado toda su atención, está próxima a terminarse, y aunque algunas de dichas construcciones daban recién comenzarse, la gloria, si la hay, de habernos dado espléndidos palacios, sin espacio, sin aire ni luz, corresponderá al Dr. Zorrilla." (9). Estas contradicciones las veremos reflejadas en el cambio de significación arquitectónica con respecto al proyecto sarmientino operado por esta monumentalidad a la que hacían referencia los seguidores de Sarmiento.

Entrando de lleno en el análisis de la arquitectura podemos considerar el edificio escolar en dos áreas básicas: la parte anterior o cabecera en la cual están reunidos los espacios administrativos y de regencia, área de público en gene-

ral, ingreso y su máxima representación urbana, la fachada. Este área concebirá una relativa autonomía con respecto al resto del edificio, para hablar según nuestra hipótesis, un lenguaje depositario de la más alta significación: emisor de lenguajes estrictamente culturales.

Una segunda área que denominaremos cuerpo, está constituida por aulas, patios, corredores, servicios y en la cual es posible rastrear en un arco de tiempo -cuyo comienzo podemos ubicarlo en 1850 para concluir alrededor de 1920- la búsqueda afanosa de un "tipo", traducción de un ordenamiento tanto espacial como jerárquico que condensará una extensa red de discursos, que van desde los tratados higienistas de la época hasta las concepciones médicas del espacio; desde el modelo educativo propiamente dicho hasta los nuevos conceptos disciplinarios; desde la moral hasta la psicología infantil. Todo un orden constituido alrededor de la necesidad de organizar y articular los distintos cuerpos de la sociedad en el siglo pasado.

Los trabajos de Michel Foucault son de gran interés para comprender los procedimientos, códigos, normas y disposiciones generales que irrumpen en la sociedad a partir del siglo XVIII. Las instrucciones sobre la edificación escolar no estarán al margen de toda esta problemática. El capítulo del libro VIGILAR Y CASTIGAR referente a la disciplina, es analizado metódicamente en lo concerniente al cambio de actitud ante la punición a ejercer en general, ya sea en las prisiones como en los colegios; en estos últimos se procederá a la eliminación de los castigos corporales y a la articulación contemporáneamente de un espacio disciplinario de vigilancia puntillosa y de encauzamiento de los cuerpos dóciles. "El poder disciplinario, en efecto, es un poder que en lugar de sacar y retirar, tiene como función principal la de enderezar conductas". (10) Un poder que concen-

trará sus fuerzas en realizar una sociedad articulada a través de espacios socialmente útiles. Las exigencias de la nueva sociedad industrial están a la base de dicha reorientación general; con ello la necesidad de incluir dentro del circuito productivo a grandes sectores de la población. "La disciplina "fabrica" individuos; es la técnica específica de un poder que se dá a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio. No es un poder triunfante que a partir de sus propios excesos pueda fiarse de su super potencia; es un poder modesto, suspicaz, que funciona según un modelo de una economía calculada pero permanente. Humildes modalidades, procedimientos menores, si se comparan con los rituales majestuosos de la soberanía o del aparato del Estado".(11)

Foucault señala la importancia capital de la medicina en general y los médicos en particular para la formulación de disposiciones cuidadosamente reguladas que luego se traducirán en reglamentos, códigos, prescripciones.

En la Argentina, en la sociedad del siglo pasado, pese a algunas diferencias notorias con sus similares europeas o americanas, estas consideraciones producirán un gran impacto. La necesidad de integrar a la masa de inmigrantes, a los nativos, elevar el nivel de instrucción tiene simétrica importancia a la desarrollada en aquellas sociedades.

En lo concerniente a nuestro tema la importancia atribuida a estas estrategias la marca el hecho que en el segundo semestre del año 1878 -apenas 6 meses después de su fundación- la Sociedad Científica Argentina edita un reglamento general para la construcción y equipamiento de los edificios escolares. La educación se convierte así en uno de los centros vitales del proyecto globalizador de la sociedad.

Sarmiento dirá también su parecer alrededor de los nuevos conceptos disciplinarios: "La gimnasia,

principio de disciplina social, una hora de mover los brazos, la cabeza, a la derecha, a la izquierda, hacia arriba, hacia abajo, a la voz del maestro, todos a un tiempo y en perfecta igualdad, valen más que todos los principios de moral escrita. Cuántas veces obedece un niño al día para ejecutar actos armoniosos, de conjunto, acompasados, que no dependen de su voluntad? He ahí la moral. El gaucho, el napolitano, el griego, dan una puñalada o hunden un estilete (...) por la facilidad de montarse en cólera. La escuela, la gimnasia, la fila, la hilera, el compás, van disminuyendo las crispaciones, la regla, la repetición de los movimientos viene amasando al animalito bipedo que cuando llega a la plenitud de sus fuerzas es un hombre y no un tigre, habituado a todos los contactos y avezado a todas las disciplinas sociales. Las escuelas salvarían 200 vidas anualmente con la gimnasia y el sentarse y levantarse metódicamente" (12).

Lo que nos presenta Sarmiento en esta idea no es nuevo; aproximadamente 100 años antes de la Salle en su "Tratado de las obligaciones de los hermanos cristianos", dirá: "La escuela de enseñanza mutua insistirá sobre este control de comportamiento por el sistema de señales a las que hay que reaccionar instantáneamente. Inclusive las órdenes verbales deben funcionar como elementos de señalización: "entren en sus bancos" a la palabra "entren", los niños ponen la mano derecha rigurosamente sobre la mesa y al mismo tiempo pasan la pierna por encima del banco; a la palabra "en sus bancos" pasan la otra pierna y se sientan frente a sus pizarras, "tomen sus pizarras", a la palabra "tomen", los niños llevan la mano derecha hacia la cuerdecita que sirve para colgar la pizarra del clavo que está delante de ellos; y con la izquierda toman la pizarra por la parte media, a la palabra "pizarra", la descuelgan y la ponen sobre la mesa".(13)

Este modelo disciplinario encontrará su represen

tación arquitectónica más acabada: el "panóptico" de Bentham (fig. 1) organismo arquitectónico circular con un puesto central de observación y celdas concéntricamente alineadas. La vigilancia se efectúa a través de la intensa iluminación de las celdas y la penumbra del espacio central; este esquema originalmente elaborado para una prisión podrá aplicarse indistintamente a hospitales, cuarteles, fábricas, escuelas, etc. Modelo altamente teórico, ya que no ha sido aplicado más que en raras ocasiones, representa sin embargo una de las más elaboradas UTOPIAS DEL PODER desde el comienzo de la época clásica. Utopía de una mirada que puede penetrar en la penumbra de cada intimidad, omnipotencia de una racionalidad de un "orden superior", vigilante, atento, normalizador en una suerte de "poder por transparencia". (14)

En los ejemplos que mostramos y analizamos, surge una íntima conexión entre estas consideraciones y el paradigma emergente, en la larga búsqueda que recorre la mini-historia de la tipología escolar en un arco de más de 50 años en la Argentina: el modelo del convento, del viejo convento benedictino (fig. 2, 3 y 4). Consecuencia de una estrategia precisa, la planta ordenada básicamente alrededor de uno o dos patios -con las variantes propias de la ubicación en el terreno- (fig. 5, 6, 7 y 8) será el que mejor representará la conformación espacial de un orden disciplinario teleológico. "La misión de la educación es hacer adaptable al sujeto al medio en el cual deba actuar, cualquiera sean las tendencias de ese medio", ejemplificara Senet (15).

Nuestro tránsito sobre el terreno de las ideologías subyacentes en el "espacio histórico", no nos impide ver la importancia que han tenido las consideraciones de los higienistas en la elevación objetiva del nivel de salubridad de la población. Pero si la genealogía tiene algún sentido, éste

será precisamente hendir la corporeidad de las construcciones históricas, como enseña Tafuri, para descubrir su discurso latente. Desconfiar de la "cristalina transparencia del lenguaje" en términos wittgenstenianos, en nuestra labor de críticos apunta en el presente análisis a emitir la hipótesis sobre una naturaleza de segundo orden en el discurso alrededor de la higiene en la sociedad argentina del siglo pasado. Vadoya será muy gráfico: "El primer censo municipal de la Capital de la República en trece enfermedades infecciosas clasificadas entre 1872 y 1887, que produjeron 19.612 defunciones, 8367, o sea un 42 % se atribuyen a la viruela" (16).

La escuela como paradigma de salud, de límpida incontaminación, depositaria de los ideales de pureza, de elevación del saber, alejada de todo conflicto sobre el transcurso de la pobreza de muchos de los sitios donde estaba erigida, no tiene simétrica importancia a la diferenciación entre lo "normal" y lo "patológico" con la aparición del enclaustramiento de la "locura"? La contraposición entre "civilización" y "barbarie" no representa el centro de una estrategia llevada contemporáneamente con la asimilación de los nativos, la conquista del desierto, y la segregación operada en la residencia entre la "gente decente" y la "gente común", con el progresivo alejamiento hacia la periferia de las clases sociales más pobres? No guarda íntima relación con la "pureza" de la raza anhelada por Sarmiento que lo llevó a traer maestros de habla anglo-sajona para contrarrestar la "inferioridad" de los de habla hispana? Creemos entonces que ciertas analogías permanecen en la base de dichas estrategias. Una clave de lectura para esto nos la podrá dar los textos de Rawson y Ramos Mejía en el intento de conformación de un organismo social evolutivo. Vezzetti dice: "El gremio médico se siente depositario de la salud de la República"; luego agre

ga: "La presencia médica, o modelo médico, no es sólo un modelo biológico, es algo más en la medida que organiza el espacio en función de lo "normal" y lo "patológico" (17).

Análogos conceptos a los vertidos en las semblanzas señaladas por Foucault para la sociedad francesa, podemos detectarlos en la sociedad bonaerense del siglo pasado: la conformación de un espacio donde quede contrastado lo socialmente útil de lo socialmente inútil o conflictivo. Las bibliografías médicas de la época, los tratados de higiene, etc., hablarán sobre las cuestiones fundamentales de la sociedad: desde la familia en su conjunto hasta el niño en particular; desde las enfermedades más intrascendentes hasta las epidemias más apocalípticas; desde la delincuencia hasta el vagabundeo; desde el sexo hasta la moral. "Por primera vez se habla del niño (...) conocerlo, estudiarlo" (18) individualizar aquéllo que puede resultarle beneficioso o dañoso. Para la escuela moderna asomará su primavera sólo a través de estos saberes. Los higienistas y médicos podrán, concientemente o no, preparar el nuevo modelo de sociedad convergiendo con la economía política.

El área de análisis que abordaremos a continuación, será aquella que habíamos denominado: parte anterior o "cabecera", compuesta básicamente de áreas administrativas, de regencia, de accesos y en su contacto con la urbe circundante: la fachada como elemento de máxima significación. De ella y también de los ideales de belleza necesarios hablarán también los higienistas: "el objeto de la enseñanza no sólo se debe limitar a madurar la inteligencia sino también a preparar el espíritu para recibir las impresiones de lo bueno y de lo bello" (19).

El tono se hace menos impositivo, más concesivo. Es aquí esencialmente donde el arquitecto encontrará su lugar "natural", podrá combinar estilos "... Es difícil decir qué estilo se pres-

ta más para este fin, pero lo que se debe buscar es buen gusto y armonía; el arquitecto podrá combinar fácilmente un agradable conjunto, que es lo principal que se debe tener en vista" (20). El lugar de la pureza, de la ilusión, deberá expresar "hacia afuera" tales ideales. Una nueva monumentalidad dará cuerpo a una materialidad cargada de símbolos de "universalidad"; la misma "universalidad" que la generación del 80 asignará a su proyecto político para extenderlo a toda la sociedad. De toda la magnificencia pública de los años 80, no resultarán excluidos los edificios escolares; es más, creemos que hay en la adopción del clacisismo, en la adopción de los órdenes gigantes, en la monumentalidad de ciertas escuelas, por ejemplo Petronila Rodríguez, obedece a un plus de sentido, cuyo simbolismo tiene su correlato político en un proyecto que termina de hegemonizar a la Nación, el que triunfará sobre otros exhibiendo contemporáneamente una gran confianza en su destino.

Creemos importante establecer algunas comparaciones entre este plan de escuelas de 1886 y los prototipos de las escuelas norteamericanas visitadas por Sarmiento (fig. 9, 10, 11 y 12) y algunas de las construcciones llevadas adelante bajo su presidencia o al frente del Consejo de Instrucción Pública. Como ejemplo podemos citar las escuelas de Catedral al Norte y Catedral al Sur para entender ese plus de sentido al que hacíamos mención, consideradas escuelas modelo (fig. 13) la fachada discurrirá apaciblemente sobre el entorno; el estilo italianizante o de "neo renacimiento" evocará en ellas un lenguaje más iconográfico que significativo.

Que la fachada hable un lenguaje "neuro" tiene su correlato en un momento en el que Sarmiento impulsará un proyecto pedagógico, pero también político-general, con notables diferencias al que le sucede en los años 80. Para Sarmiento el acento estaba colocado en los valores immanentes de

la educación, EL LUGAR DE LA REDENCION, era el aula la que emitía los mensajes -la misma sencillez tipológica de los modelos de Estados Unidos lo demostraría- de allí una cierta indiferencia por los códigos formales de validación a emplearse. Podían ser los colegios americanos o franceses -en un determinado momento inclusive, la magnificencia de un palacio versallesco adaptado a escuela será elogiada- el edificio podrá así gozar de una cierta neutralidad lingüística. También neutral debería ser para Sarmiento el Estado orientador de educación; lo explica Tedesco quien dirá: "... estas palabras parecen explicar una concepción de un Estado comunmente autónomo frente a las presiones de las clases sociales, de tal manera que esa autonomía le permitiría gozar de un amplio margen de maniobra como para promover estudios u otras actividades diferentes y encontradas con los intereses consolidados. El desarrollo posterior de los acontecimientos, esta esperanza de Sarmiento en el Estado, institución que si bien se afianzó como órgano centralizado de poder, orientó su acción en el mismo sentido que indicaba el esquema de valores tradicionales"(21).

La gran acogida que darán los impulsores del plan del 86 en adelante a los grandes órdenes y pórticos -aún en aquellas escuelas de provincia o extremadamente periféricas para la ciudad del período- (fig. 14, 15, 16) intenta asimismo poner el tono alto en la ejemplificación de un modelo universal reconocido por todos, donde todos pudieran identificarse y con ello a un proyecto político al cual se debía adherir incondicionalmente. Carácter "universalista" que tendrán también los libros de texto: "Al hablar de próceres, santos, etc., sin ninguna colocación social específica, o referirse a la patria, escuela, iglesia, instituciones y personajes no necesariamente universalistas sino presentados como tales". (22)

Al referirse a la escuela y a su relación con el entorno humano, los higienistas señalarán la importancia que ésta se destaque con nitidez del mismo. (23) Pero vayamos, ahora a la narración de cómo los propios alumnos veían el surgir de la nueva edificación, comentada por Astolfi en la Historia del Colegio Normal de Profesores Mariano Acosta: "El barrio se caracterizaba entonces por la abundancia de barracas y corralones destinados al acopio y depósito de las nas, cueros, astas y algunos productos agrícolas y forestales. En dos de esos corralones, situados en la calle Rivadavia, tenían asiento los viejos y gloriosos batallones cuarto y sexto de infantería de línea, y en un tercero, de la calle Victoria entre las de Misiones y Jujuy, se ubicaba el batallón de ingenieros (...). La manzana que forman las calles Rivadavia, Victoria, Loria y Esparza, era un baldío rodeado por altos eucaliptus, conocida con el gráfico nombre de "calle de la basura" porque allí depositaban diariamente los carros de servicio de limpieza los desperdicios de la ciudad, que después eran transportados a la antigua "quema" por un ferrocarril que corría hacia el sur (...). En las proximidades de las calles Maza y Liniers, pocas cuadras al sur de Rivadavia, había una permanente, extensa y profunda laguna, cuyos desbordamientos en los días de lluvia obstaculizaba, cuando no impedía, el tránsito por las calles vecinas (...). La calle Urouiza (enconces Caridad) estaba, según creo, pavimentada hacía poco tiempo; pero no así su prolongación al norte de Rivadavia, actualmente Jean Jaurés, y entonces Bermejo. Como a ella convergían los desagües pluviales de las calles adyacentes, todas las casas allí situadas tenían en las puertas una especie de diques destinados a contener las aguas invasoras. Como las precipitaciones pluviales hacían difícil el acceso a la escuela, no funcionaban las clases los días llu-

viosos".

Astolfi luego concluye: "El Barrio de la escuela no despertó grandes simpatías en el flamante Director. Lo encontraba demasiado alejado del centro, lo que impedía tener un contingente de alumnos más numeroso y selecto (...) Su arquitectura, estilo Renacimiento italiano, debía ofrecer un singular contraste con la rusticidad del contorno; era como una dama elegante extraviada en un erial, acaso por algún accidente de tránsito" (24). En tres de los ejemplos analizados esta constante se mantendrá; el "vignolesco" edificio de la calle Australia de La Boca (fig. 16, 17), el citado Acosta (fig. 18) y el afrancesado Patronila Rodríguez (fig. 19) provocarán una fuerte ruptura con el entorno urbano. El edificio de La Boca fue -y lo sigue siendo- el único de material de la zona.

El objeto arquitectónico así materializado proyectará simbólicamente sobre el espacio de la ciudad su espesor utópico; ilusiones de igualdad de posibilidades para todas las clases. Al mensaje emanado desde sus ascéticos y austeros claustros, se superpondrá el proveniente de la elocuencia gestual de las refinadas terminaciones de sus clásicas fachadas, (fig. 20, 21) de sus ceremoniosos ingresos (fig. 22, 23, 24). Ambos lenguajes así de contrastantes en lo lingüístico hablan un mismo idioma; no es posible entender uno sin el otro.

Un alumno así expresa sus sensaciones al comenzar sus estudios secundarios en el Acosta (es importante recordar que es también escuela primaria): "Al cruzar los umbrales me sobrecogió un temor reverencial, causado por el pórtico con gravedad de templo, por el majestuoso vestíbulo, por la escalinata de vagas reminiscencias versallescas (fig. 25), por el salón de actos con un cialorraso donde un artista con aspiraciones de Tiepolo, había pintado al fresco una composición simbólica en la que se destacaba la figura des-

nuda de la Verdad. Tan diferente todo a la angosta casita habilitada para escuela de mis dos últimos grados primarios! Comprendí que cerraba una etapa de mi existencia para abrir otra con más serios deberes y más elevados anhelos" (25).

Un lenguaje así cargado de significados podrá ser sólo posible mediante la extrañeza, mediante la separación de lo cotidiano. La arquitectura deberá abandonar así su neutralidad inicial para insertarse en la validación de la escuela como peculiar utopía urbana, con peso específico propio. Es aquí cuando podemos comenzar a hablar de arquitectura y de arquitectos, ya que entre estos dos espacios posibles encontraremos a este último moviéndose; de una parte -fundamentalmente la búsqueda del paradigma tipológico- la arquitectura emergente hablará los ideales de las distintas estrategias a las que hacíamos mención, rol casi subordinado a una poética de la técnica. De la otra parte, buscando su propia identidad en el campo del manejo de los códigos lingüísticos para la "consagración urbana" de las ilusiones posibles.

En este punto creemos importante ampliar los conceptos de utopía, lugar de la ilusión, enmascaramiento, mistificación. Para ello nos será de extrema utilidad los análisis hechos por Bourdieu y Passeron en el libro "La reproducción"; los autores, luego de hacer un relevamiento sociológico rigurosísimo del sistema educacional en Francia analizan: "La escuela como principal instancia legítima de legitimación de lo arbitrario cultural que contribuye a la reproducción de la estructura de la distribución del capital cultural entre las clases y a la reproducción de las relaciones de clases existentes (26)".

Bourdieu señala que la educación no comienza en los claustros escolares sino en lo que al denomina educación primera. La familia opera sobre

el sujeto, los cuales están determinados por la colocación social del grupo dentro de la estructura existente y asimismo un determinado juego de posiciones frente a la cultura. "La escuela al pretender sancionar estas diferencias como puramente escolares (...) contribuye a reproducir la estratificación persuadiendo a los individuos que habría algo así como una selección natural" (27).

Los sistemas de enseñanza contribuirán decisivamente a estos ideales. Sobre el tema autoridad pedagógica y violencia simbólica los autores agregarán "Toda acción pedagógica es objetivamente una violencia simbólica en tanto que imposición por un poder arbitrario o de una arbitrariedad cultural (...) la autoridad pedagógica es objetivamente una violencia simbólica en la medida en que las relaciones de fuerza entre los grupos o las clases que constituyen una formación social, son el fundamento del poder arbitrario, que es la condición de comunicación pedagógica, o sea de la imposición y de la inculcación de una arbitrariedad cultural según un modelo arbitrario de imposición y de inculcación (educación)". (28)

Dejemos hablar ahora a alguno de los más conspicuos personajes de la generación del 80, Carlos Pellegrini. "La instrucción debe estar dividida en tantas grandes divisiones cuantas son las actividades que nacen del rol que el individuo va a jugar en la vida social, el individuo que pertenece a la clase baja que se dedica a los trabajos materiales; o a la clase que se dedica a explotar las riquezas del país, es decir al comercio en general; o a la clase que se dedica a los estudios elevados. La instrucción primaria (...) basta para las necesidades de aquella masa del pueblo que se dedica al trabajo puramente corporal, quererla recargar con otros estudios sería hacerle perder tiempo inútilmente, sería hacerles aspirar a estudios

que no le corresponden, sería por fin empobrecer la industria quitándole brazos útiles (...). La obligación de instruirse debe limitarse aquí" (29). El material humano no es tan fácilmente administrable como las utopías del poder administran sus ilusiones de perpetuidad. Las contradicciones que se producirán en la sociedad argentina a partir del estallido social del 90, marcarán las fronteras que divide utopía y realidad, y la provisoriedad permanente de su contorno. Hacia comienzos del siglo buena parte de la arquitectura escolar responderá ya a los modelos neoclásicos franceses (fig. 18 y 20). La Revista Técnica dirá: "La transformación ocurrida durante las dos pasadas décadas en todas las manifestaciones de nuestra cultura social, ha sufrido su mayor acentuación en el arte arquitectónico, el arte considerado como el de mayor trascendencia en la vida de los pueblos (...) salvo la planta de la ciudad, basada en el cuadrilátero característico de las ciudades coloniales españolas, Madrid va desapareciendo, a medida que el París moderno se abre paso con la autoridad de su espíritu progresista y reformador" (30). Pero tal espíritu "progresista y reformador" operará ya en los límites geográficos de una sociedad radicalmente distinta a aquella de la armonía estructural señalada por Scobie en los años 80. El orden que parecía "natural" e inmodificable, estaba ya definitivamente quebrado. Para concluir dejémosle la palabra a uno de los historiadores oficiales para una descripción del período: "En su último mensaje, en el año 1904, el Presidente Roca pudo decir: No hay una sola región del país por apartada que esté en la cual no se haya inaugurado o no esté en vías de construcción una escuela primaria, o un puerto, una línea telegráfica, un cuartel". Astolfi luego comentará: "Pero el nivel de vida de la masa proletaria y campesina era muy bajo

por los escasos salarios y la falta de amparo legal. En Buenos Aires y Rosario, principalmente, las familias obreras seguían hacinadas en conventillos, la inquietud fue fomentada por la propaganda socialista y anarquista. Aparecieron sindicatos que se federaron y adquirieron importancia numérica. Se multiplicaron las huelgas, progresivamente más violentas, con choques sangrientos y desmanes que hicieron necesario declarar el estado de sitio. Tras breve debate, se sancionó en 1902 la Ley de Residencia que autorizaba la expulsión del país de los agitadores extranjeros". (31)

NOTAS

- (1) James Scobbie-"Buenos Aires, del centro a los barrios, 1870-1910" Solar/Hachete 1977 pág. 274
- (2) Federico Nietzsche-"Fragmentos póstumos" citado en "Il doppio cervello di Nietzsche" Roberto Dionigi-Capelli Editori, Bologna 1982
- (3) Antonino Salvadores-"La instrucción primaria desde 1810 hasta la Ley 1420", Consejo Nac. de Educación 1934 2° premio de monografía en el cincuentenario de la Ley 1420.
- (4) Idem pág. 240-243
- (5) Domingo F. Sarmiento-"Segundo informe del Departamento de Escuelas, de 1858" en "Obras Completas"-Tomo XLIV, pág. 36, Buenos Aires, 1900.
- (6) Luis J. Zanotti-"etapas históricas de la política educativa"-EUDEBA, 1981, pág. 25.
- (7) Juan Carlos Tedesco-"Educación e Ideología en la Argentina"-Revista Los Libros, 1973 pág. 7
- (8) Horacio J. Pando-"Los colegios de la ciudad de Buenos Aires 1850-1880", Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Este material ha sido gentilmente facilitado por el Arq° Pando. Agradecemos especialmente su colaboración ya que el mismo no se ha editado hasta el presente y nos ha sido muy útil para nuestro trabajo.

- (9) "La educación", revista mensual de la escuela 1886.
- (10) J.J. Walhausen "L'art militaire pur l'infanterie", citado en "Vigilar y Castigar" de Michel Foucault, pág. 175 Edic. siglo XXI, 1976.
- (11) Idem pág. 175.
- (12) Sarmiento-"Ideas pedagógicas" pág. 149.
- (13) Juan Bautista de la Salle "Conduites des écoles cretiennes" 1828, citado por Michel Foucault ob. op. cit, pag. 171.
- (14) Jeremias Bentham "El panóptico" comentado por M. Foucault y otros, Ed. de la Piqueta, Madrid, 1979, pág. 17.
- (15) Rodolfo Senet-"Apuntes de pedagogía" Buenos Aires 1928, pág. 52 Cibaut
- (16) Vedoya-"Cómo fue la educación popular en la Argentina" pág. 201
- (17) Hugo Vezzetti-"Historia de la locura en la Argentina" Charlas sostenidas en el Dpto. de Historia y Análisis crítico de "La Escuelita", sept-oct. 1982
- (18) Idem
- (19) "Anales de la sociedad científica argentina" 2° semestre 1878. "Construcción y disposición interna de las escuelas públicas"
- (20) Idem
- (21) Juan C. Tedesco-"Educación y sociedad en la Argentina de 1880 a 1900". Centro Editor de América Latina, pág. 30. 1982.
- (22) Juan C. Tedesco-"Los Libros", ya citado.
- (23) "Anales...." op.cit
- (24) José Carlos Astolfi-"Historia de la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta", Buenos Aires 1974, pág. 95-96

- (25) Idem pág. 98
- (26) Pierre Bourdieu-J. Claude Passeron
"La reproducción". Edit Laia-1977
pág. 19.
- (27) Idem pág. 45
- (28) Idem pág. 46
- (29) Fermín Mignone-FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. "Relación entre el sistema político y el sistema educativo en la Argentina, de 1890 a 1943"
pág. 20.
- (30) Revista Técnica de Ingeniería, Arquitectura, Minería e Industria, 15.12.1895, N° 9.
- (31) José C. Astolfi-ob op cit pag. 132.

"Tenemos que educar el mayor número de hombres para aumentar el número de gobernantes aptos, que sigan las tradiciones europeas libres. Estos serán el personal gubernativo hoy diminuto en América y que debemos aumentar como la Inglaterra aumenta su personal aristocrático creando nuevos lores que llenen los vacíos que deja la extinción de familias. Pero con este trabajo puramente mecánico, cual es abrir escuelas, ha de venir otro intelectual, el de enriquecer la lengua de Cervantes, con nociones de gobierno, de historia, de instituciones. (...) Sin eso puede hacerse de quichuas, rotos, de rotos caudillos, bárbaros como hicimos de Quiroga, de López, de Ibarra, de Rosas, nosotros."

D.F. SARMIENTO

SARMIENTO, LA EDUCACION POPULAR Y EL AMBITO ESCOLAR

Al encarar la presente investigación sobre arquitectura escolar surgió como un área particularizada el análisis del rol que le cupo a Sarmiento como impulsor y modelador del proyecto educacional que se fue conformando a partir de Caseros y que forma parte de lo que habitualmente se define como modelo demoliberal, que encuentra su culminación en la década del 80. Asimismo, y en el área específica que nos ocupa, arquitectura escolar, se hizo necesario recortar y definir los alcances de la influencia de Sarmiento, teniendo en cuenta que en su vasta producción para la definición de su proyecto educacional, aparecen marcadas direcciones que él imprime a lo que en ese momento era la incipiente arquitectura educacional. Estas direcciones, como trataremos de ver, se conjugan con un proyecto o modelo de país que presenta importantes diferencias con aquel que madura y se impone en los años 80.

IDEAS PEDAGOGICAS DE SARMIENTO

Las ideas pedagógicas de Sarmiento encuentran su fundamento encuadradas dentro del positivismo y muy directamente ligadas a pensadores extranjeros, como Horace Mann, de origen norteamericano. Su particularidad reside en que tales ideas, aplicadas a nuestro país o con más amplitud, a América Latina y cruzándose con el sustrato cultural y racial de origen hispanoamericano, generan importantes contradicciones que lo hacen dudar de la eficacia mecanicista que la instrucción pública tenía en su opinión en países de población europea, llevándolo a afirmar que el "cambio de civilización, de instintos y de ideas no se haga sino por cambio de razas" (1)

Sus ideas pedagógicas tenían dos sentidos distintos y complementarios: El político y el económico. El sentido político está ligado al aparato de ideas de la democracia liberal; y el énfasis puesto en los derechos políticos que el hombre había adquirido; estos derechos, adquiridos anticipadamente a la "preparación intelectual que tales derechos suponen" (2), hacían imperiosa la necesidad de proveer instrucción pública a las masas. Otras consideraciones, ligadas indirectamente a lo político, hacían hincapié en la instrucción pública como modeladora de las costumbres y hábitos morales de la época, como ser: respeto por las vidas y propiedades, hábitos de aseo, orden y método, deseos de progreso, ideas de belleza, etc..

La idea de una autoridad paralela y hasta suplementaria a la paterna, tiende "a formar el espíritu a la idea de una autoridad fuera del recinto de la familia" (3). Este concepto, necesariamente ligado a la regulación, que se da en todas las áreas, de los individuos frente a las instituciones y por ende encuadrados en una elaborada organización social que tiende a codificar los comportamientos individuales y sociales, tendrá el aditamento de su mar-

cada oposición hacia las formas de organización familiar y social de las masas nativas.

En el sentido económico, Sarmiento dedica largas páginas a demostrar una directa relación entre nivel de instrucción con nivel de productividad, haciendo de este punto prácticamente una razón de estado que justificaba su énfasis en la instrucción. Esta temática estaba muy ligada con los revolucionarios cambios en la agricultura y las manufacturas que se estaban desarrollando en los países europeos y EEUU, que requerían mayores niveles de capacitación de los operarios.

Su frase "la educación pública no debe tener otro fin que el aumentar estas fuerzas de producción, de acción y de dirección" (4) sintetiza con meridiana claridad los aspectos pragmáticos de su ideario. Podemos decir, como somero resumen, que Sarmiento plantea un proyecto educacional ligado a un modelo de país fundamentalmente agrícola-minero, desarrollado en toda la amplitud del territorio nacional, desdeñando como recurso fundamental la ganadería; este modelo de país, probablemente calcado de los EEUU, requiere una instrucción utilitaria, racional y científica, expandida paralelamente al desarrollo de la economía.

POLITICA EDUCACIONAL DE SARMIENTO

La puesta en práctica del proyecto educacional se desarrolló entre los años 1856-1861 como Jefe del Departamento de Escuelas y entre 1875-1881 como Director General de Escuelas. Por supuesto el parentesis entre ambos períodos estuvo signado por una permanente actuación pública, que lo llevó entre otras funciones, a la presidencia de la Nación. Antes de Caseros, en calidad de exiliado cumplió importantes funciones a nivel educacional en la República de Chile.

Este amplio período, signado por turbulento acontecer en la búsqueda de una organización política y económica, produce similares consecuencias en el afianzamiento de una política educacional definida y estable.

Son hitos fundamentales la Ley de Fondos para creación de escuelas para la Provincia de Bs.As. (1858), estableciendo la gratuidad, obligatoriedad de la enseñanza, el respeto a la libertad de cultos, una organización centralizada del gobierno escolar y la autonomía rentística. Esta otorgaba fondos especiales para la creación de escuelas, que se sumaban a los aportes vecinales. Es mediante este sistema que se construye en el año 1859 la Escuela Cathedral al Norte (fig. 13,26) modelo único por cuanto materializaba el máximo de aspiraciones del proyecto escolar de Sarmiento.

Otro hito es la Ley de Instrucción Pública del año 1875, tendiente a unificar la dirección de la enseñanza, establecimiento de los niveles educativos (infantes, comunes y especiales) y formulación de programas pedagógicos - y finalmente la Ley 1420, del año 1884, que da forma definitiva al sistema de enseñanza en el marco de una organización política establecida luego de décadas de reacomodamientos.

En este período, la figura de Sarmiento se nos aparece acentuada en aquellos aspectos que luego serán mitificados por la historia oficial, esto es el sentido de "paladín de la enseñanza": es objetivamente verificable su permanente lucha por la difusión de la enseñanza, por la erección de edificios escolares, por la obtención de recursos para la educación; pero es también verificable que su proyecto se contrapuso en numerosas oportunidades con aquellos sectores que, posteriormente, edulcoraron su figura.

Si recordamos que, por ejemplo, en la provincia de San Juan en el año 1864, se creó la escuela más importante de América Latina, en su momento, o bien la Escuela Normal de Paraná, en el año 1870, o que

durante los períodos en que Sarmiento estuvo al frente del manejo de la enseñanza se fundaron 136 Escuelas en la Provincia de Bs.As., en contraposición a la construcción de solamente dos escuelas en la Ciudad de Bs.As. nos hallamos ante la existencia de un proyecto educacional más afín con un modelo de país basado en un desarrollo expandido, con una economía diversificada, que con aquel modelo agro exportador y dependiente que se fija la generación del 80.

Pero su proyecto se enfrenta con dos variables que a Sarmiento se le escapan: la imposibilidad de copiar un modelo que estaba basado en capitalizar las tradiciones culturales propias (EEUU), siendo él un opositor a las tradiciones locales (5) y la profunda correlación entre poder y estructura educativa.

SARMIENTO Y EL AMBITO ESCOLAR

El estudio de los ámbitos concretos en los que se iban materializando arquitectónicamente las políticas educativas, y la influencia particular de Sarmiento en este área es un tema que debe ser abordado desde un contexto más amplio.

No había una arquitectura escolar definida tipológicamente y en sus aspectos instrumentales. Existían experiencias en el extranjero, disímiles entre sí que tendían a corporizar tipos, a concretar lenguajes formales simbólicos extraídos de otras tipologías; así, en EEUU se difundía un modelo escolar cuya tipología estaba basada en la villa residencial, rodeada de espacios verdes; en Europa, se tomaban como modelos ejemplos de arquitectura monástica, o palaciega o castrense.

Paralelamente, existían diversos sistemas pedagógicos que requerían desde aulas para 700 alumnos a aulas para 50 alumnos.

Los conceptos higienistas de la época, producían una revolución en las normas para la determinación de los volúmenes de aire, ventilación, iluminación y calefacción necesarios en un aula; el equipamiento escolar surgía como una disciplina autónoma, basada en preceptos médico-higienistas (posturas correctas, fatiga, concentración intelectual, etc.) y funcionales-pedagógicos: material didáctico, pizarrones, etc.

A pesar de que las variables que incidían en la instrumentación del espacio educativo eran diversas y estaban en proceso de desarrollo, Sarmiento, con su pragmatismo y su fe en todo aquello producto del "espíritu de progreso" de la época, opta por un modelo (sin desechar otros), que es el de la arquitectura escolar norteamericana. Encuentra en esta arquitectura la concreción de ámbitos diseñados específicamente para su función, con claros sistemas de organización y elaboradas soluciones para los nuevos requerimientos pedagógicos e higienistas. Y no titubea en afirmar que ha encontrado el modelo de arquitectura escolar para la Argentina. Sarmiento no hace hincapié en la disposición general de la escuela, esto es en la tipología funcional: posiblemente haya influido en esto el hecho de que gran parte de las escuelas construidas en el país consistían en una sola aula, más las dependencias administrativas y la vivienda para el maestro (fig. 28,29,30). Los modelos de escuelas que enviaba desde EEUU y a través de la revista *Ambas Américas* (Fig. 9,10,11,12) a pesar de la insistencia con que los elogiaba (incluso, ante pedidos concretos, enviaba planos para que fueran construidos en el país), no han tenido influencias importantes en los modelos escolares que se van imponiendo; es de hacer notar que estas villas, enraizadas con otras tradiciones, eran de difícil ubicación en terrenos exiguos. Sarmiento entrevió, sin embargo, que la tradición constructiva local, con edificaciones predominantemente bajas, debía ser respetada.

A fin de encuadrar la compleja figura de Sarmiento podemos decir que su eclecticismo lo lleva a afirmar que el modelo ideal para una escuela normal es el que observó en Versalles, Francia, escuela ubicada en un ex complejo para caza de la familia real (Luis XIV).

Su búsqueda de modelos edilicios, a la manera en que se estaban definiendo en EEUU a través de publicaciones especializadas en arquitectura escolar, se acentúa por la inexistencia en nuestro medio de profesionales capacitados en la especialidad. Esto lo lleva a decir que la edificación escolar, por su costo y su trascendencia, debe operarse a través de modelos y normas que no dejen librada la operación al libre albedrío de "albañiles o arquitectos" (6).

Se puede afirmar que esta política normativa y centralizadora, se complementa con ciertas ideas suyas sobre participación comunitaria en la erección de los edificios escolares. Participación que se manifestaría solamente en aquellos aspectos ligados a lo representativo.

En un nivel más genérico, su concepción del edificio escolar gira en torno a dos expresiones suyas muy difundidas: la escuela como "usina de instrucción" y la escuela como "templo del saber".

Mediante la primera, aliada con el positivismo y mecanismo propios de la época, apuntaba a definir en términos científicos, básicamente, el aula tipo, ámbito fundamental en donde se materializarían todos los preceptos pedagógicos e higienistas. El modelo de aula ya ha encontrado su materialidad (fig. 27), en la cual los mecanismos de autoridad, orden, higiene, son mensurables hasta en sus mínimos detalles. Es así que la producción de cultura o la cultura como producción se parafrasea con imágenes fabriles, eficientes y ordenadas. La altura de las ventanas, la ubicación del maestro, la disposición de los bancos, los colores, etc., todo está absolutamente acotado.

La otra imagen que Sarmiento reitera, es la de "templo del saber". Dice, por ejemplo, que "la escuela se cambia insensiblemente en el templo moderno, objeto de la solicitud de las poblaciones" (7), "hoy la escuela al lado del templo reúne las afecciones de todas las familias, reemplaza al palacio de los antiguos nobles por su magnificencia y extensión" (8).

La idea de escuela erigida con el aporte de la comunidad, edificios símbolo de una época, no prescripta por el Estado en su "ornato, lujo y extensión" (9) sino determinada por la "nueva religiosidad" (hacia la cultura) (10) de una comunidad, suscita el eclecticismo formal al cual adhiere Sarmiento: esto es adecuar el manejo de los mecanismos de representación a las circunstancias, sin imponer modelos prescriptos, universales.

Las únicas limitaciones que sugiere son las de transparentar la carga simbólica de lo institucional, acentuando el carácter de representación de los valores adheridos a lo pedagógico.

UN ANALISIS TIPOLOGICO

Hace poco más de cien años, la mayoría de los edificios destinados al uso escolar en la Capital, eran arrendados. Existían aquellas escuelas que poseían edificios propios, pero eran las menos.

Esta ausencia fue también preocupación de los asistentes al 1º Congreso pedagógico Internacional celebrado en la Argentina. En el mismo año se

construyó la Escuela Hipólito Vieytes de la calle Perú e Independencia. Años más tarde se incorporaron nuevos edificios escolares, como parte del plan de 46 escuelas aprobado e iniciado durante el Gobierno de Roca.

1880-1890 es una década importante en el desarrollo de las construcciones escolares, no solo en cuanto a cantidad de m². cubiertos sino por las ideas que se discuten en torno a los distintos proyectos educativos de los sectores de poder y los espacios que condicionaran. La ley 1420 determina en su artículo 13: "Que toda la construcción de edificios escolares y de su mobiliario y útiles de enseñanza, deben consultarse las prescripciones de la higiene". (1)

Estas prescripciones pretendían terminar con el lamentable estado en que se encontraban los edificios escolares y que según el informe del Inspector N. Viola "...escuelas y mobiliario en vez de higiénicos son las verdaderas causas mórbidas que obran constantemente contra la salud de los niños" (2) y en la cita aparece el otro elemento el mobiliario sobre el cual los higienistas abocados al tema escolar van a trabajar (Figura 31).

Quedan así enunciados los dos temas: el aula y el mobiliario sobre la que va a recaer, desde la óptica higienista la atención de la época.

Así es como se van a plantear los tipos de edificios escolares y la crítica va a estar dirigida a desarrollar la noción de: "la indispensable necesidad de la iluminación intensa y obsesiva del aula" (3). y la disposición de éstas en los edifi--

(1) D.F. Sarmiento - "De la Educación Popular" - Pag. 38

(2) " " " " 34

(3) " " " " 49

(4) " " " " 35

(5) J.C. Tedesco - "Educación y Sociedad en la Argentina de 1880 a 1900". Centro Editor de A. Latina - Pag. 30

(6) D.F. Sarmiento - "Ambas Américas" - Pag. 316

(7)(8) D.F. Sarmiento - "De la Educación Popular" - Pag. 321

(9)(10) " " " " 290

do a la construcción de obras públicas y para "el mal tiempo conviene hacer galpones adecuados, es decir con suficiente luz y ventilación."

Esta relación la conservan todos los tipos que se construyen en la época. El arquitecto Morra propone tres tipos: dos entre medianeras y uno en la esquina (Figuras 34 y 35).(4). Se observa que las dos primeras presentan una relación patio-alumno o como el mismo dice en la memoria la superficie para recreo de cada niño es de aproximadamente 2,97 m². El tipo de esquina ya es más generoso pues esta relación la lleva 4 m².; En la organización de las aulas y demás salas se guarda una perfecta simetría, recibiendo el nombre de "tipo de esquina" por los dos muros exteriores sobre la calle que son atravesados por ventanas.

En el sentido de izquierda a derecha se genera el siguiente ritmo: vacío (calle), lleno (corredor y aulas), vacío (patio), lleno (patio cubierto), sobre el eje de simetría vacío (patio) y lleno (aulas y corredores) (Figura 36).

Si bien en la memoria se afirma que los salones de clase serán de 7,70 por 5,40 m por las proporciones resultantes en planta parece difícil que guarden esa relación. Los dos últimos tipos ya presentan el lado por donde llega la luz con las tres ventanas recomendadas por los higienistas. Comunes a los tres tipos son las plantaciones que incorpora el arquitecto a los patios para... "quitar al interior de la escuela aquel aspecto triste, peculiar de todos los interiores de los edificios públicos" (5). Sobre las fachadas propone "dos tipos sencillos y severos con los atributos que caracterizan los edificios públicos".(6).

Cuando fundamenta la ubicación de la casa del director y museo, dice que las aulas deben ser "retiradas de la calle para apartarlas de los ruidos y bullicios de ésta" (7). Y propone salvar ese retiro poniendo al frente la dirección, portería, cuarto para profesores y museo escolar.

Súnico le responde que construyendo la habitación de la dirección y administración en un pabellón interno no se obstaculizaría la circulación del aire y la difusión de la luz(8).

Asimismo "ese costoso muro de circunsvalación por que no reemplazarlo por una simple reja escoltada de árboles, y respecto a las fachadas aunque sean simples y severas, él propone frescos jardines, más económicos, menos monótonos y áridos (9).

Con respecto a los dos primeros señala que pertenecen al tipo rectangular común y están "empotrados" en la masa de las casas vecinas.

Con respecto a las plantas (figuras 37 y 38) se observa que hacia el frente se han ubicado las salas de dirección, biblioteca, gimnasio y sobre la planta alta los dormitorios de las autoridades, comedor y cocina.

Detrás del pabellón de las aulas separado de las medianeras por estrechos patios y dispuestos alrededor de un espacio central cubierto. Aquí el mezzquino patio circundante proveedor de aire y luz es demolida por la crítica higienista quien afirma que "las mejoras aulas estarán destinadas a habitaciones particulares del personal docente". Debemos hacer hincapié en esta agrupación de aulas "en cruz" definido el tipo pabellón rodeado por patios proveedores de luz pero no apto para juegos ya que son varias las escuelas que en la época se van a construir de acuerdo a esta disposición; que no va a desarrollarse por motivos: comunes a las del crítico higienista como por razones económicas ya que necesitaban de terrenos de grandes dimensiones. Para la pedagogía e higiene de la época, y así lo confirma Súnico, la escuela era el aula, la agrupación de aulas era la zona escolar, lo demás que necesitaba el edificio no entraba dentro de esa categoría por lo tanto cuando observa las otras áreas del edificio se permite decir: "que eran puramente arquitectónicas". Ahora bien, esa zona escolar debía, aparte de sus di

mensiones, estar sometida a una buena iluminación y ventilación, es decir, concebía al sujeto de la zona escolar, sentado, pasivo para de esa manera la autoridad desarrollara el discurso ideológico en plenitud. Esto es, cuando se dice que la que el ambiente institucional: aula, debe estar iluminada; también quiere decir que debe obtener un orden de vigilancia disciplinaria, mal podía este tipo desechado responder a dicho requisito en la medida que las aulas son oscuras.

Escuela de la Boca y Escuela Superior de Varones de la Avenida Entre Ríos (figura 39 y 40).- La primera sobre un terreno triangular que dada la original forma y el hecho de estar libre de medianeras le permite el acceso por los tres lados. El corredor entre los dos accesos para estudiantes, entra al triángulo y lo divide en dos zonas, la inferior un trapecio donde se encuentran las autoridades constituyen el frente principal de la escuela. La otra zona nivelada por las aulas de planta trapezoidal separado de los bordes de edificación por el corredor; luego de las aulas y en el vértice del triángulo el patio cubierto y el patio abierto.

El higienista deplora que se hayan pasado por alto los principios que prescriben la disposición rectangular de la clase como mejor medio de obtener una mejor difusión de la luz sobre los pupitres. Y termina diciendo que las partes del patio claustro interceptan la claridad.

Esta planta rompe la normativa anterior o mejor dicho la geometría del terreno no lo permite. Pero los criterios adoptados para la distribución sobre el terreno son los mismos. Sobre la base del triángulo lo principal: la dirección, sala de profesores, biblioteca,; en la parte media las aulas separada de la calle y en la superficie residual los patios que por su superficie más se prestaban al castigo que al juego de los niños. Todo esto limitado por una superficie muraria que sólo se

abre al frente principal donde están los jardines. La escuela será modificada en 1911 (figuras 16, 17, 41 y 42) acentuando el carácter monumentalista en abierto contraste con la escenografía "de cartón" que la rodea.

La Escuela Superior de varones pertenece sólo por su terreno al tipo esquina. De las dos fachadas a la calle sobre una se dispusieron todas las salas de las autoridades -frente principal- y la entrada, la restante es el costado del gimnasio.

Trasponiendo estas salas aparecen las aulas, según una forma exagonal de aulas adosadas unas a otras. El higienista subraya "lo gracioso" de esta disposición pero se encrespa ya que en un aula de esa forma en qué dirección ubicar los pupitres y nosotros agregamos: ¿dónde ubicar la autoridad?

- (1) Tomo 2° Cincuentenario ley 1420, pag.48
- (2) Tomo 2°, idem, pag.49
- (3) Anales de la Sociedad Científica Argentina, segundo semestre 1978.
- (4) Nociones de higiene escolar. Súnico, 1902, pag. 345.
- (5) Idem, pag. 354.
- (6) Idem, pag. 352.
- (7) Idem, pag. 355.
- (8) Idem, pag. 356.
- (9) Idem, pag. 355.
- (10) Idem, pag. 38

LOS JUEGOS Y LIBROS INFANTILES

Analizando las plantas de los edificios y por ende las áreas destinadas a juegos de los niños, notamos que no se habla en los tratados de la época del tema, nos surgió la inquietud de cómo se organizaba en el siglo pasado el espacio de juego del niño; muchas de estas consideraciones resultaron a la luz de la ve-

rificación de un espacio relativamente reducido de área de expansión. ¿Estaban estos juegos circunscritos a la escuela? ¿Estaban simplemente en los innumerables espacios vacíos de la sociedad bonaerense del siglo pasado?

Estas y muchas otras preguntas nos llevarán a un estudio más profundo del tema, por lo que en este momento se encuentra en plena fase de preparación de hipótesis. Los libros de texto de la época o los libros infantiles, serán nuestro material de investigación; en este camino pueden resultar de gran utilidad las reflexiones de Benjamin sobre los textos infantiles del siglo pasado de Alemania y su florecimiento durante la primera mitad del mismo (1)

Los mismos surgen no tanto de nociones pedagógicas como de la misma vida burguesa de esos días. Benjamin describiendo algunas litografías de la época dice: "El colorido de esta litografía es más apagado que el vivo color del "Biedermeier" y se adecúa mejor a los personajes enjutos, a menudo apesadumbrados, el paisaje impreciso o la atmósfera hechizada no exenta de un toque irónico y satánico, la artesanía de esos libros estaba vinculada con la vida cotidiana del pequeño burqués; no se disfrutaba, se utilizaban tal como ocurre con la receta de cocina o con los refranes" (2). La idea de una actitud no de goce sino de deber, está señalada también por Astolfi cuando describe los programas de estudio de la escuela de aplicación primaria y de la escuela normal; concluye diciendo: "Que sólo un estudiante que se levanta a las cuatro de la mañana, podría seguir los planes de estudio".

Benjamin, citando a Klages dice: La vieja escuela sólo obliga a una continua persecución de metas; a una lucha por llegar a "saber" lo que el

omnipotente adulto exige. "Por eso obstruye las puertas que conducen hacia el saber verdadero (4). Luego describe que "la irrupción del juego en el centro de la enseñanza elemental, no fue posible hasta que se impusieron las bases científicas freudianas sobre el inconsciente y la hipótesis de Klages acerca de la voluntad como poder inhibitorio contraproducente" (5)

Freud, en "Más allá del principio del placer" (6) había caracterizado el juego de los niños en una coacción permanente a repetir y que esta actividad -al contrario de los adultos- produce placer. Toda la actividad lúdica entonces, está condicionada por un deseo que a su edad es fundamental; el deseo de ser grandes, de imitar a los adultos. La complejidad del tema enunciado nos permite intuir la importancia del tema de los juegos y su relación con el espacio físico que han tenido, ya sea por omisión, en la configuración de los espacios escolares.

(1) Walter Benjamin-"Reflexiones sobre niños, juegos, libros infantiles, jóvenes y educación" Ed. Nueva Visión 1954, pág. 57.

(2) Idem pág. 58.

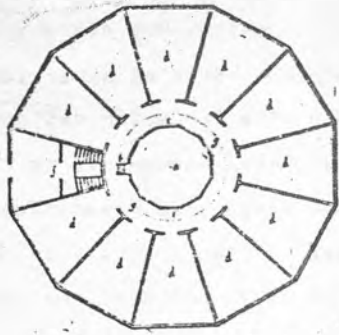
(3) Astolfi, op.cit. pág. 68

Astolfi comenta el plan de estudio de la escuela de aplicación (primaria previa al normal) en que los alumnos iban 30 horas por semana, un total de 6 horas por día. El programa descrito no es suficiente para entender la relación entre pedagogía y juegos. Pero atribuimos no poca importancia al hecho que una de las materias era ejercicios militares.

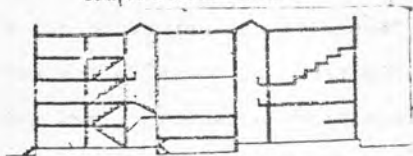
(4) Ludwig Klages- 1872-1956, psicólogo y filósofo alemán, cit. por Benjamin op. cit. pag. 118.

(5) Idem pág. 118

(6) Sigmund Freud-"Al di la del principio del piacere" Ed. Newton Compton 1976 - Roma pág. 33

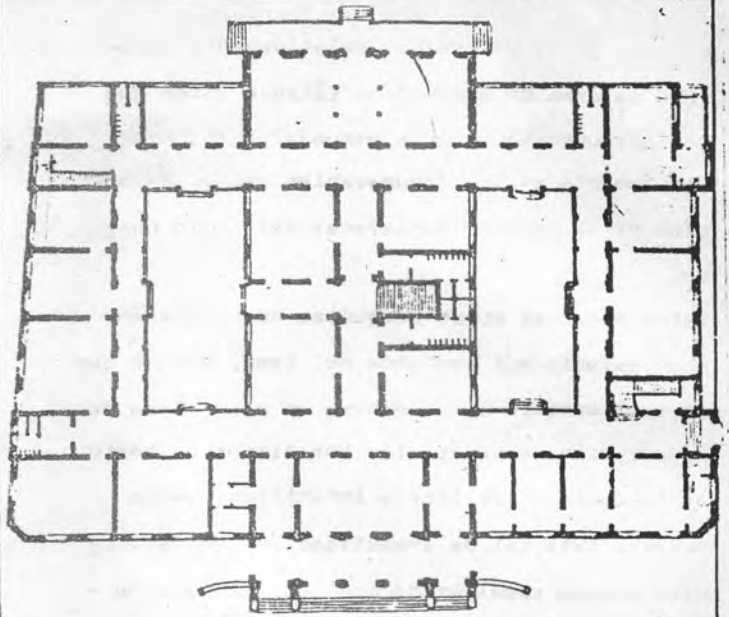


Sansepolcro di Ermanno Sant'Antonio



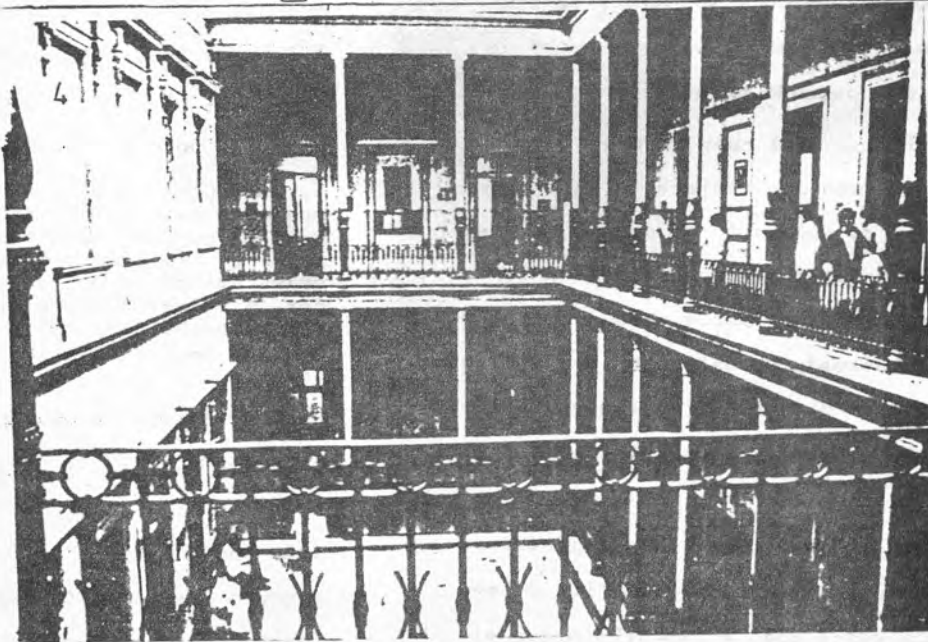
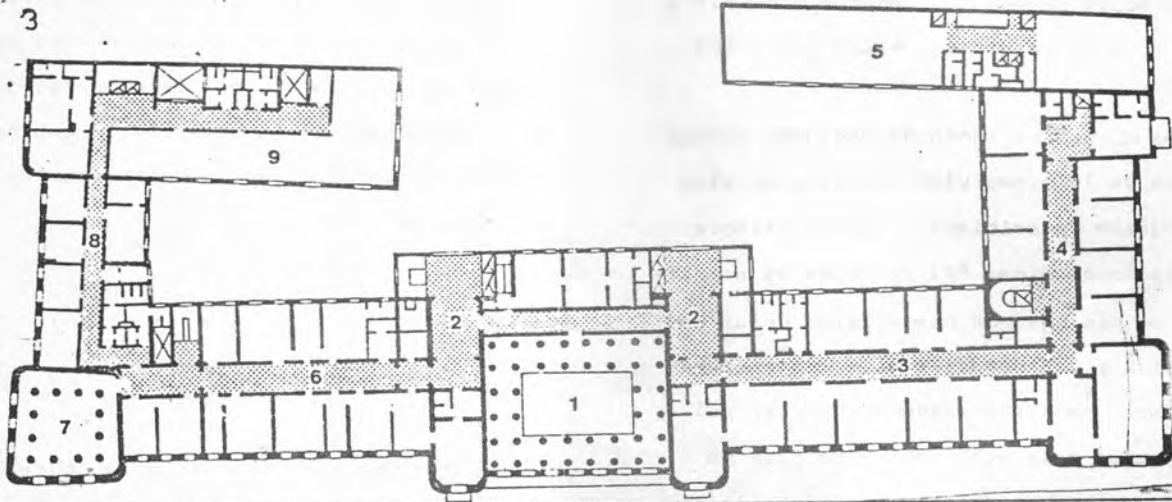
Corte y vista interior del Edificio

1

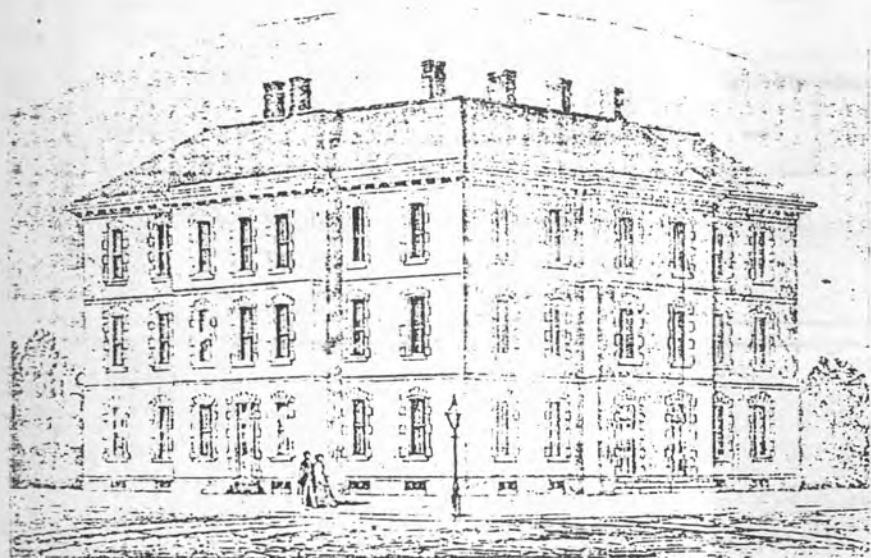
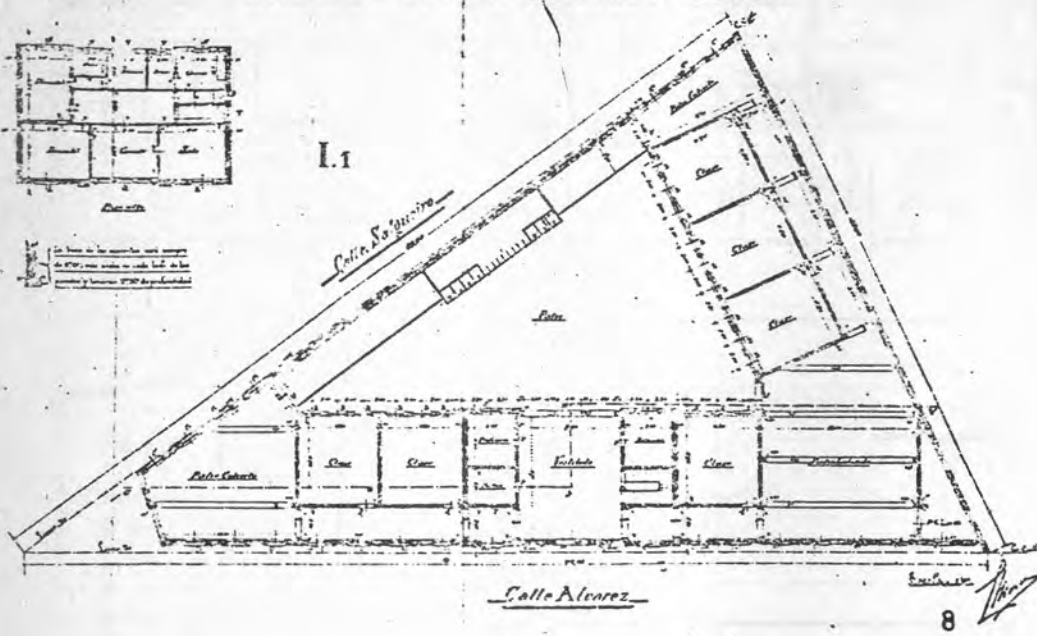


2

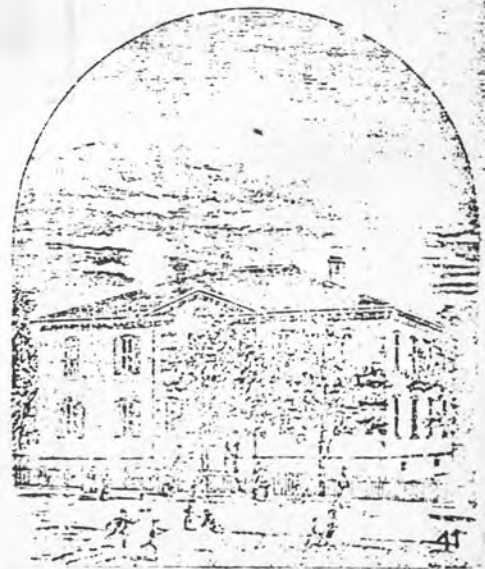
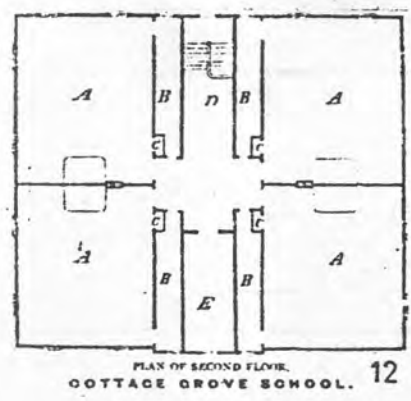
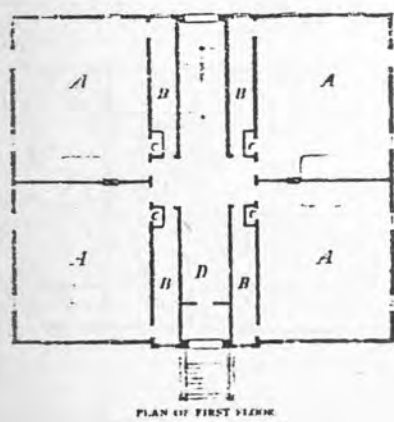
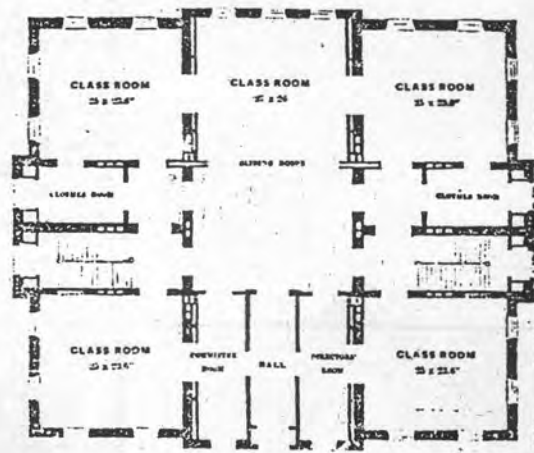
3

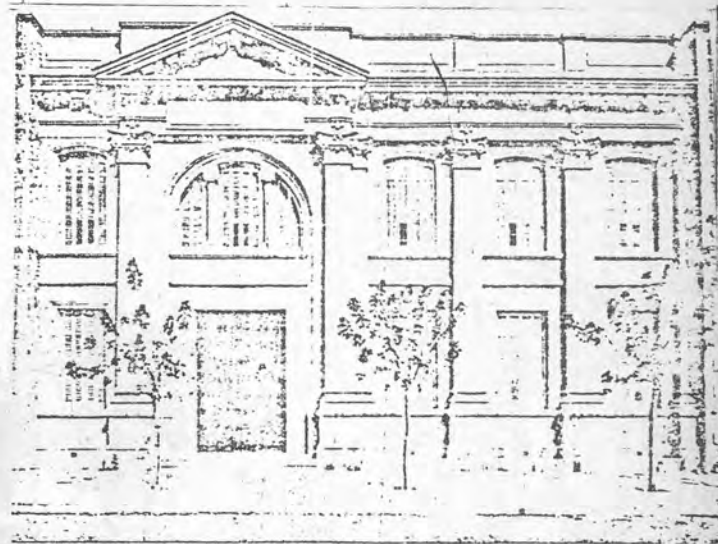
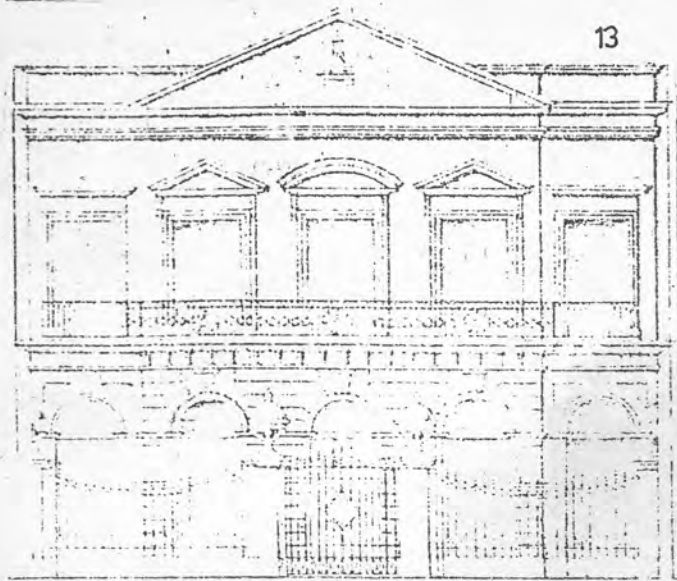


ESCUELA INFANTIL, CALLES SALGUERO Y ALVAREZ, D.º 21



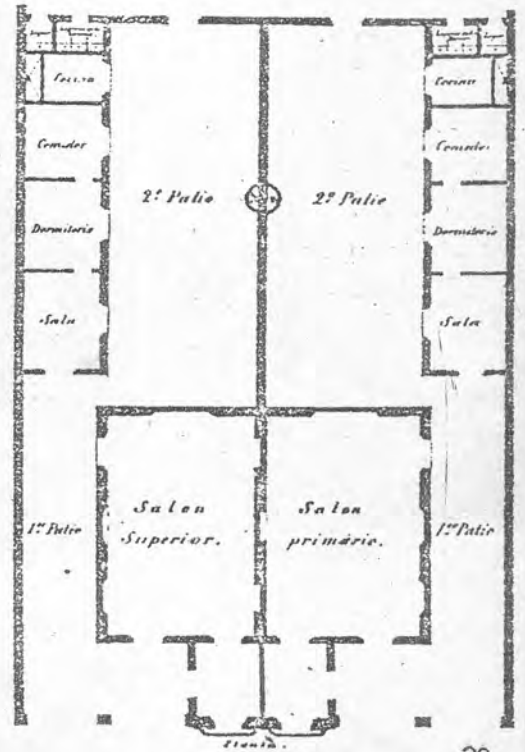
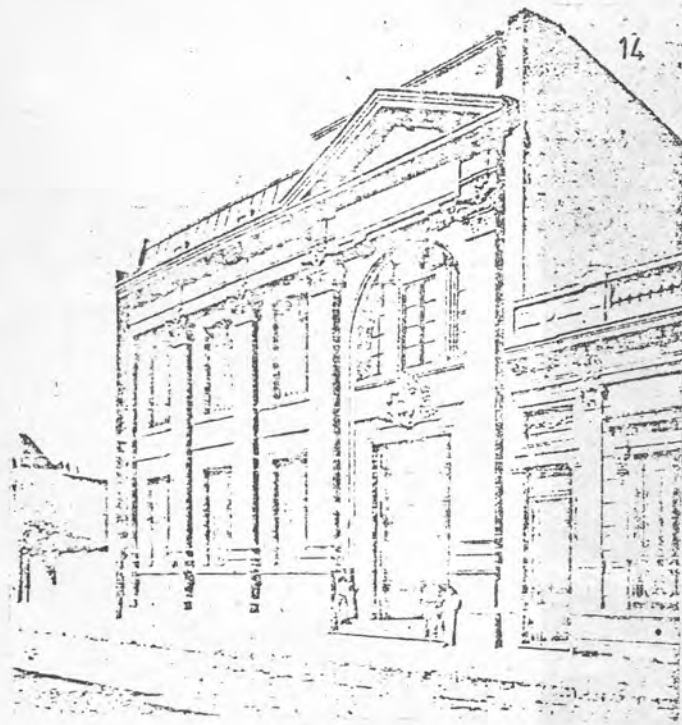
SEVENTH SECTION. - Seventeenth and Pine Streets. 9



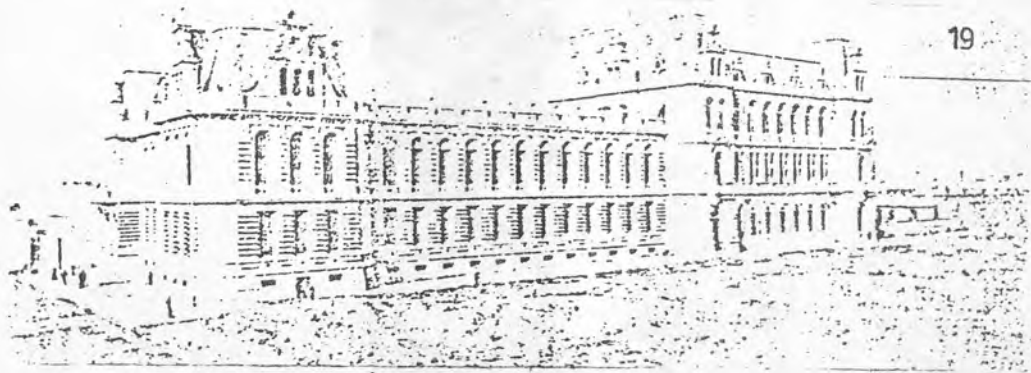


Escuela calle Triunvirato, entre Malabia y Acevedo, D.º 17

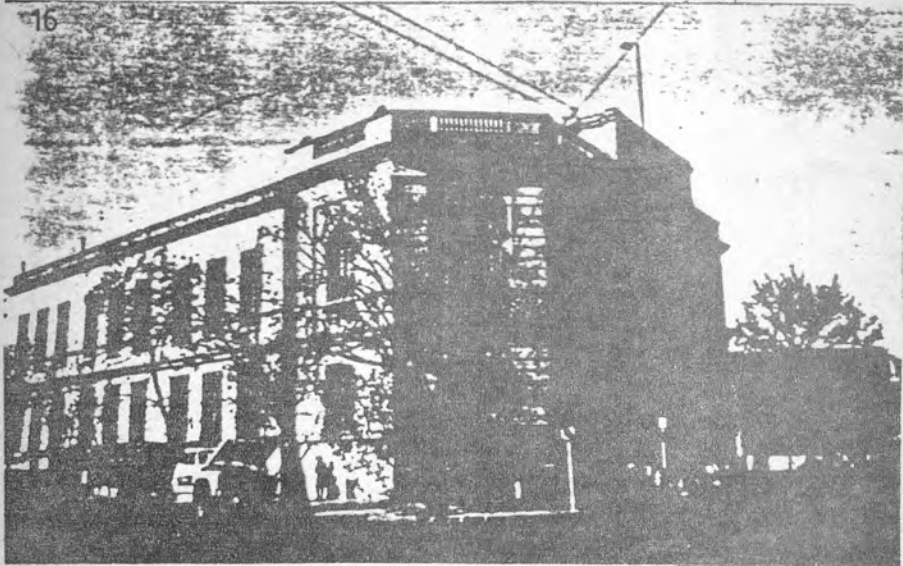
15



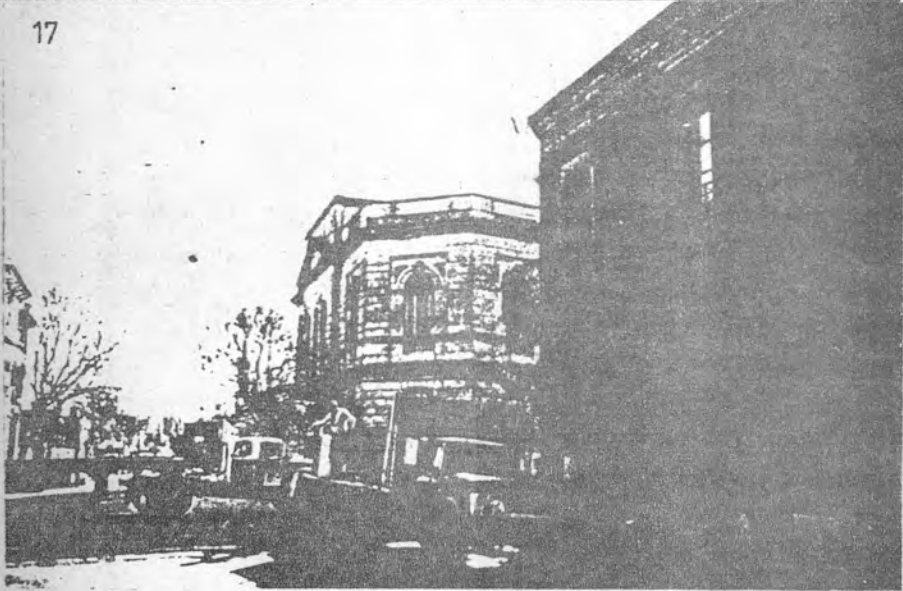
28



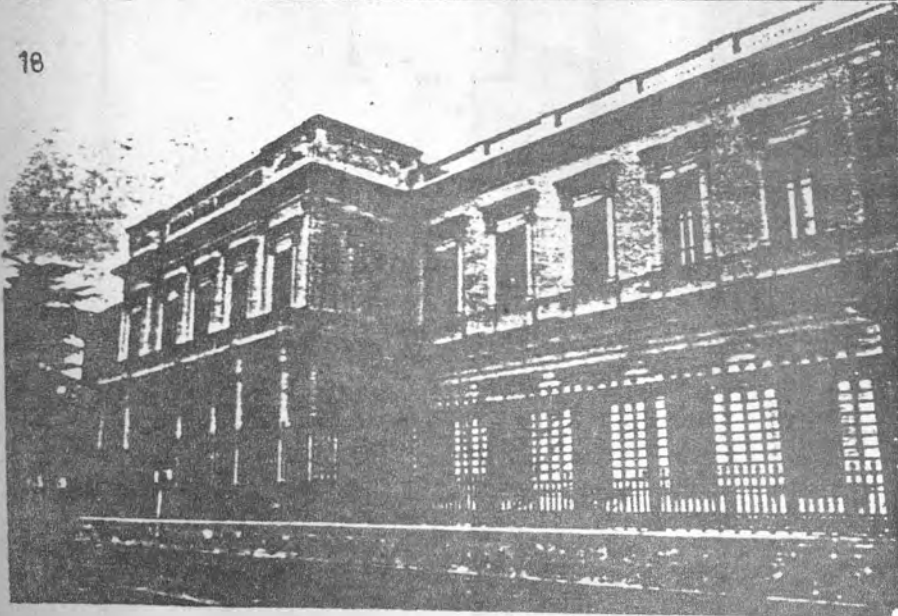
16



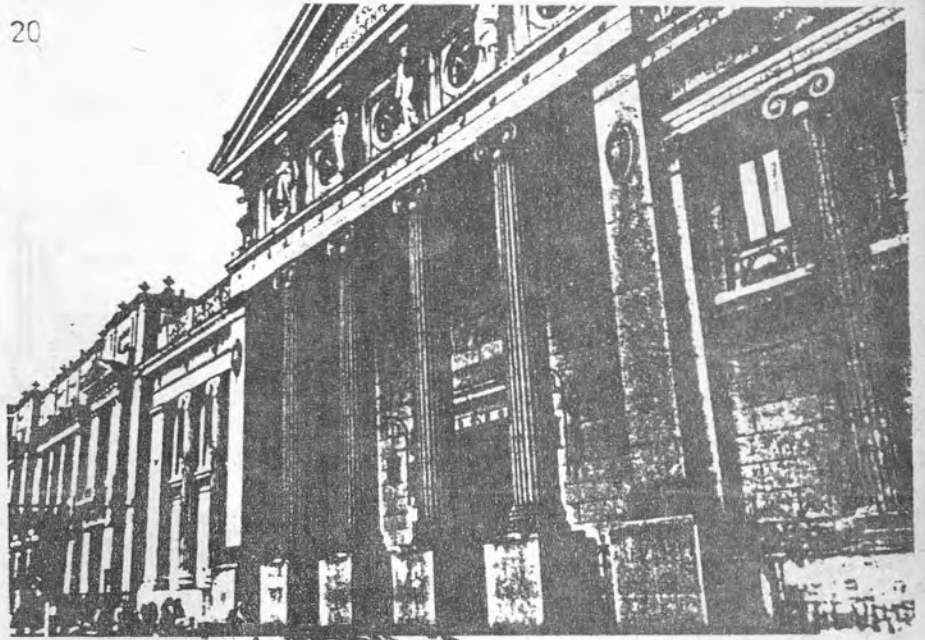
17



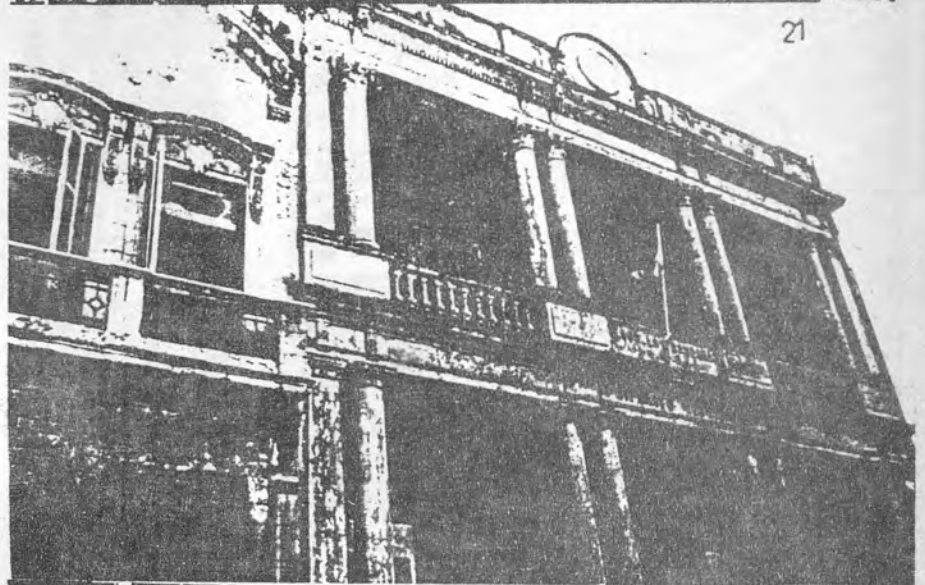
18



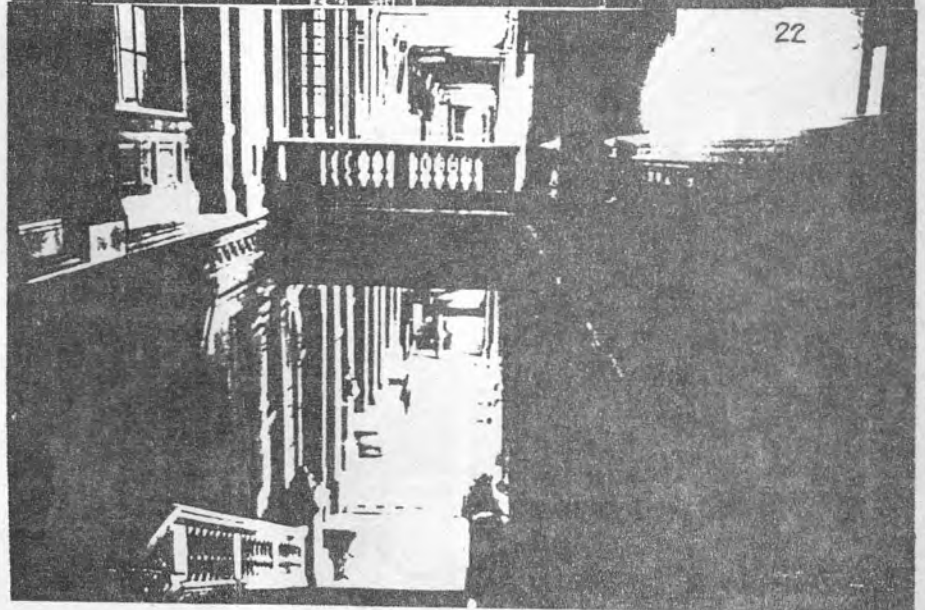
20

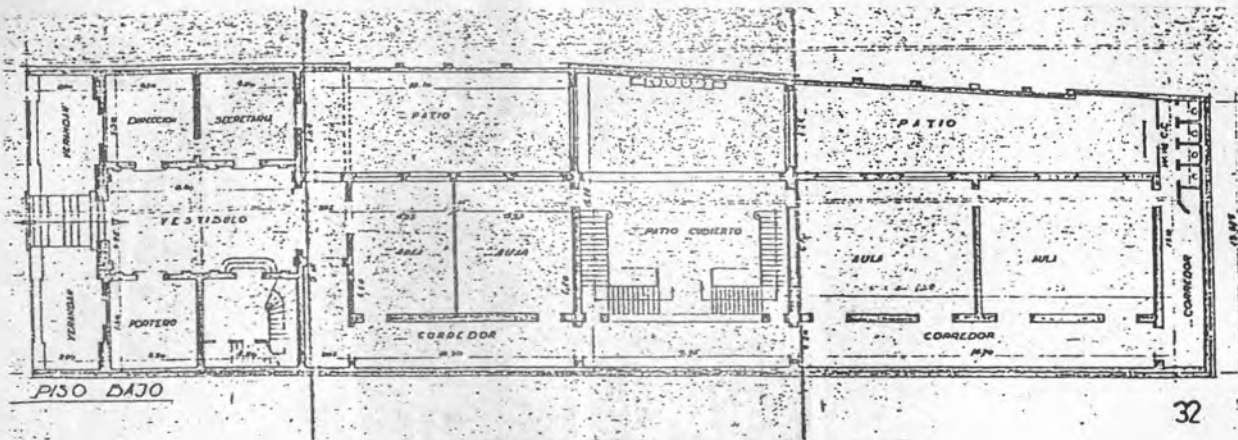


21



22





32

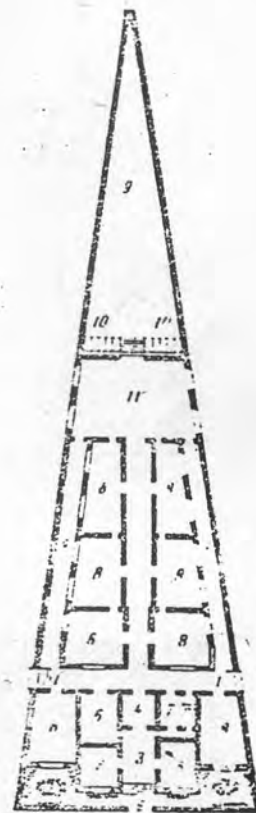
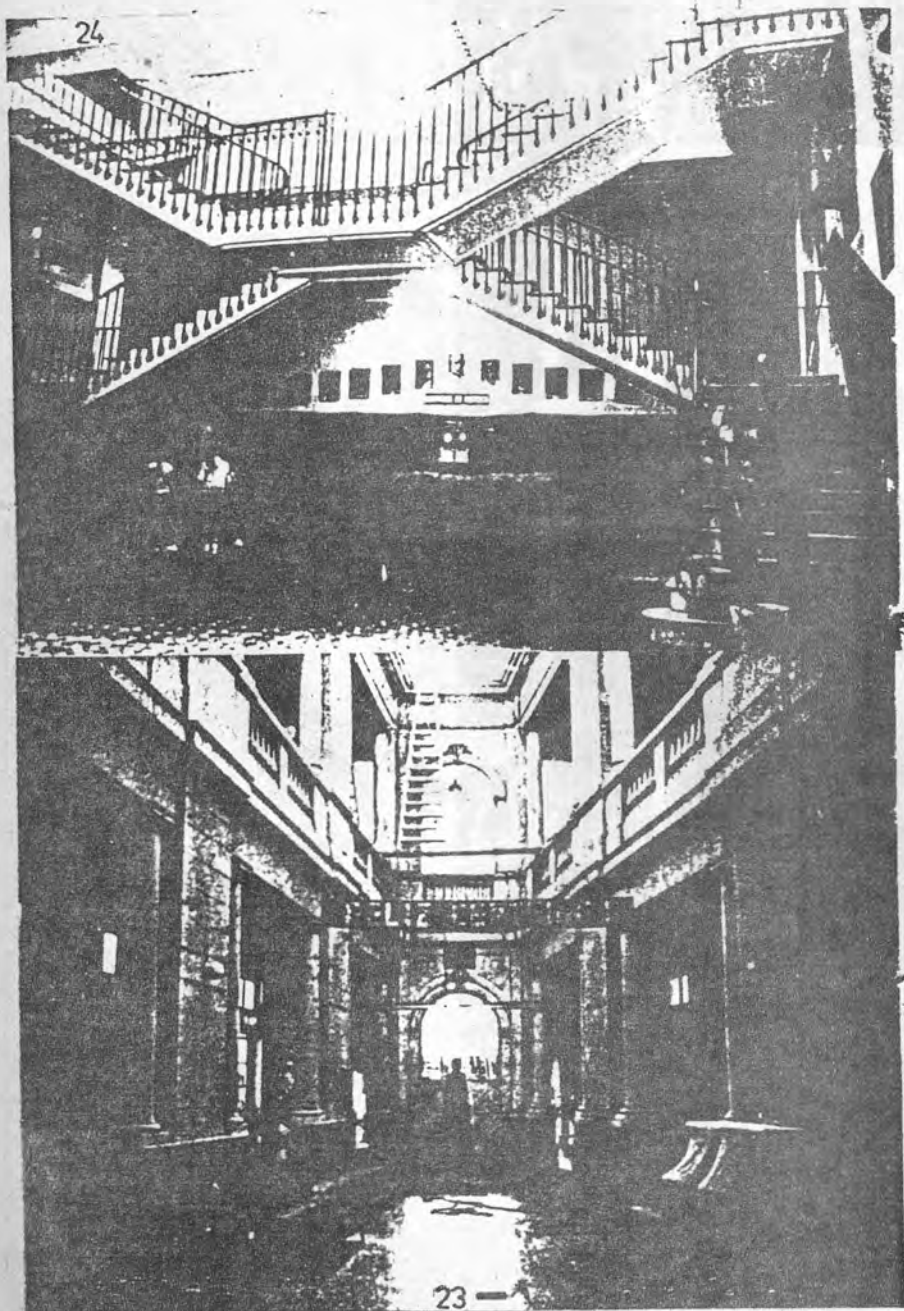
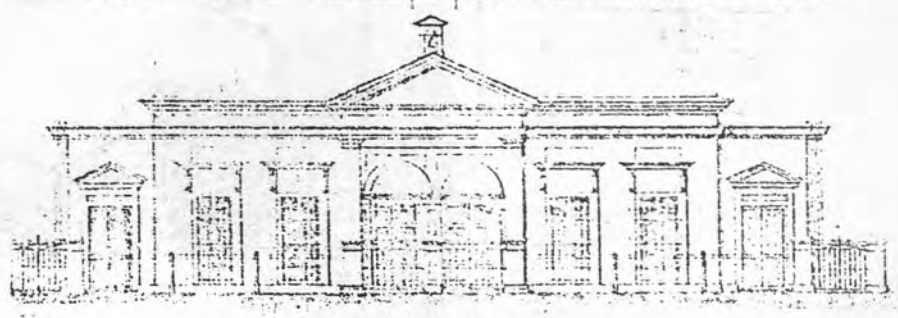
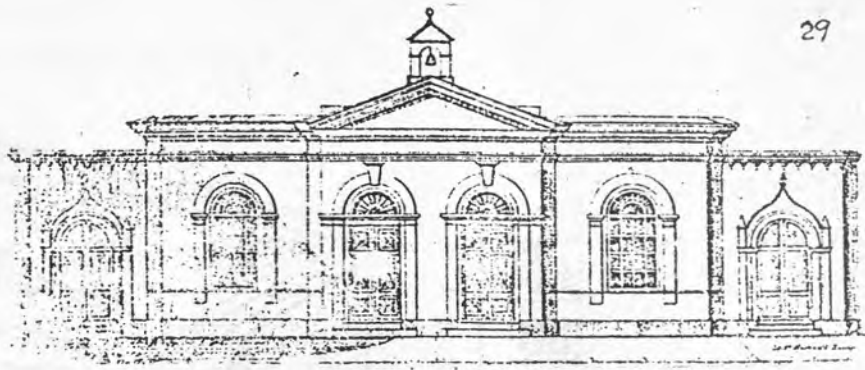
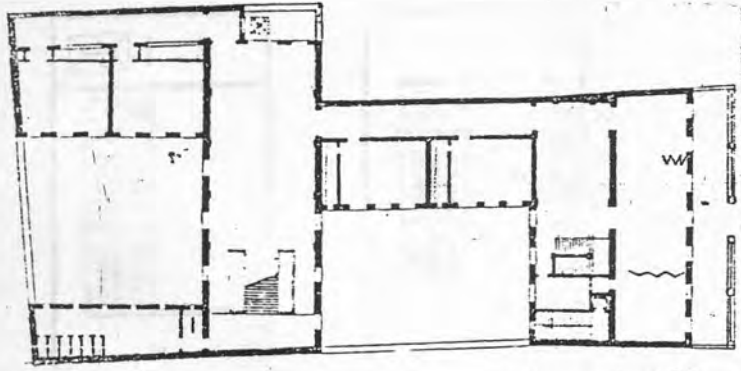


Fig. 158. — Escuela elemental, Boca.—1, entrada.—2, entrada de preceptores.—3, sala.—4, comedor.—5, dormitorios.—6, secretaria.—7, cocina.—8, aulas.—9, patios.—10, w. c.—11, gimnasio.

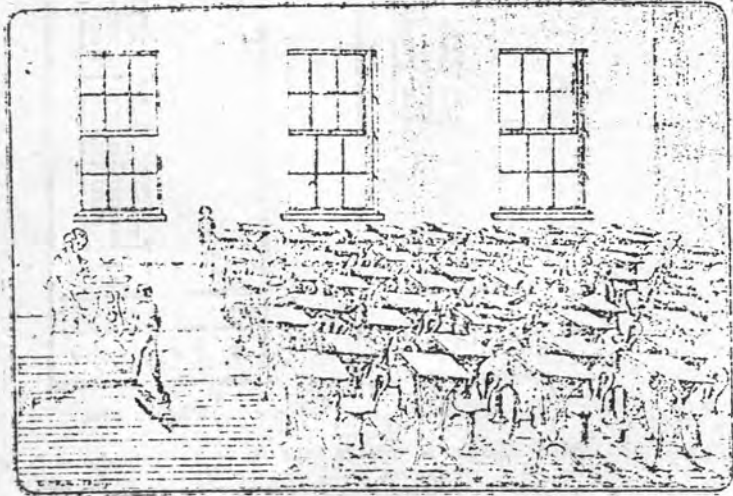
39



FRONTIS
de la Escuela de Bahía Blanca. 30

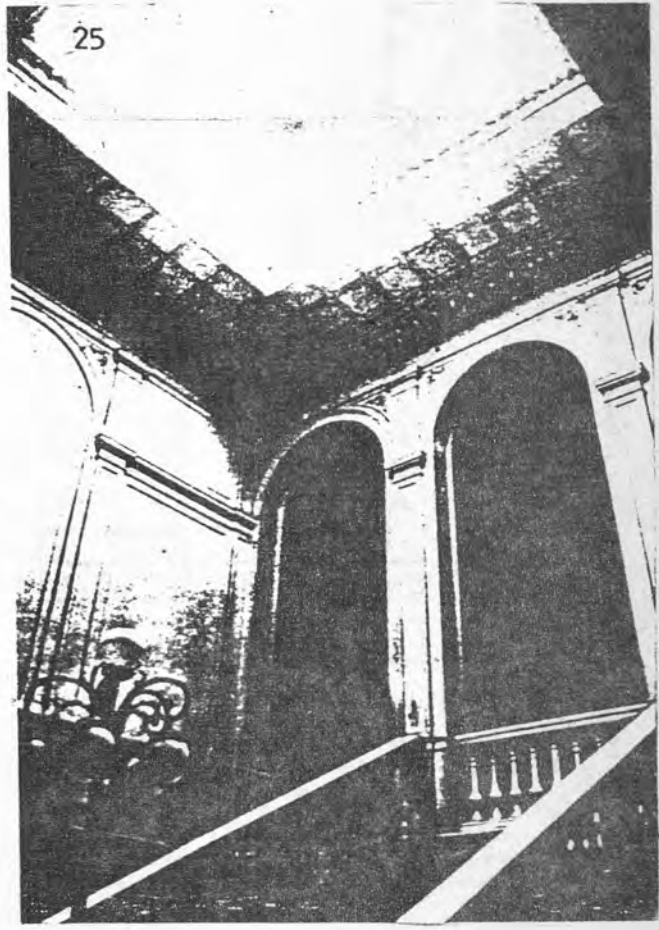


26



SALON 1º DE LA ESCUELA MODELO
Calle del Sur nº 130.

27



25

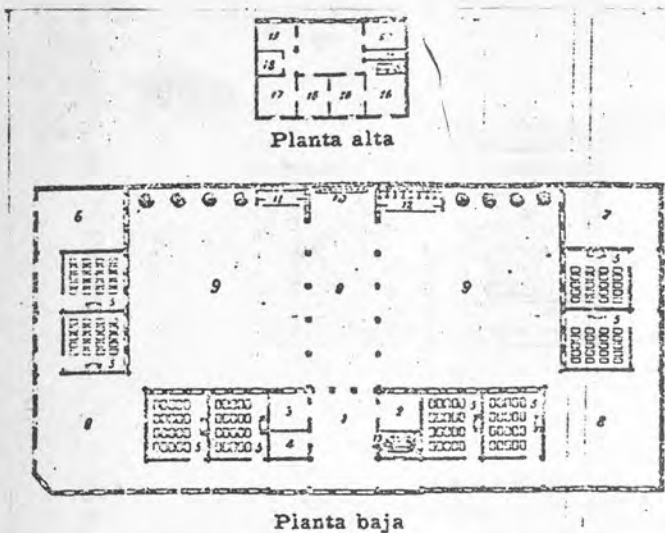
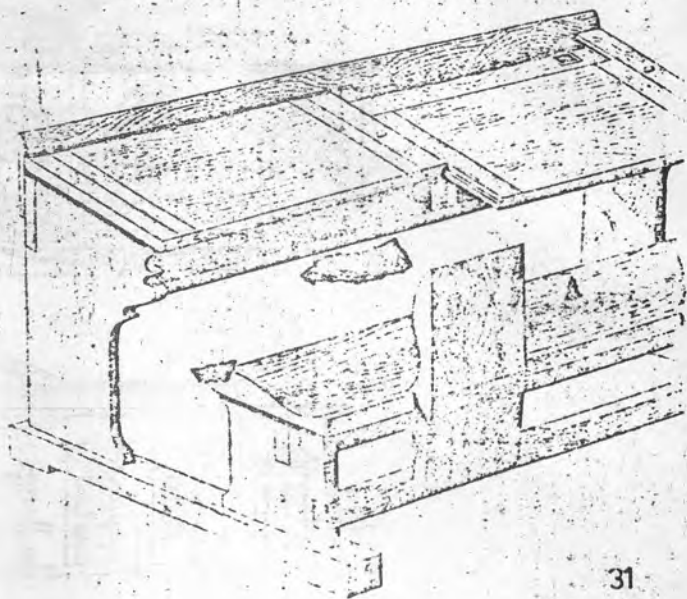


Fig. 139. — Escuela de varones (tipo C). — *Planta baja*: 1, vestíbulo. — 2, dirección. — 3, profesores. — 4, portero. — 5, aulas. — 6, taller. — 7, salón de canto. — 8, patio cubierto. — 9, patios. — 10, lavatorios. — 11, mingitorios. — 12, letrinas. — *Planta alta*: 14, w. c. — 15, escalera. — 16, dormitorios. — 17, comedor. — 18, despensa. — 19, cocina. — 20, baño. 36

BANCO CON TABLERO MOVIBLE. (N.º VI. ESTATURA)



31

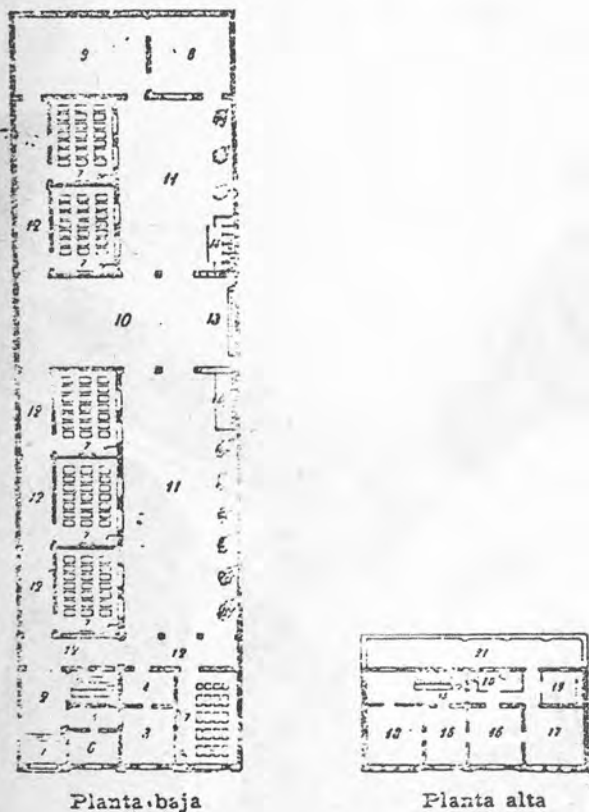


Fig. 137. — Escuela de varones (tipo A). — *Planta baja*: 1, entrada. — 2, vestíbulo. — 3, dirección. — 4, profesores. — 5, pasaje. — 6, portero. — 7, aulas. — 8, salón de dibujo y canto. — 9, talleres de trabajos manuales. — 10, patio cubierto. — 11, patios. — 12, pasajes. — 13, lavatorios. — 14, w. c. — 15, escaleras. — *Planta alta* (habit. particulares): 16, dormitorios. — 17, comedor. — 18, salita. — 19, cocina. — 20, baño. — 21, azotea. 34

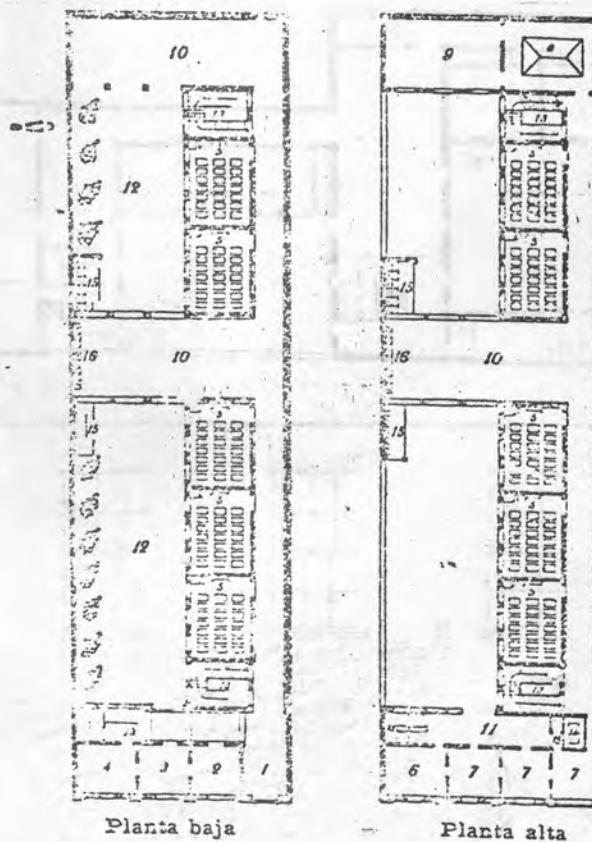
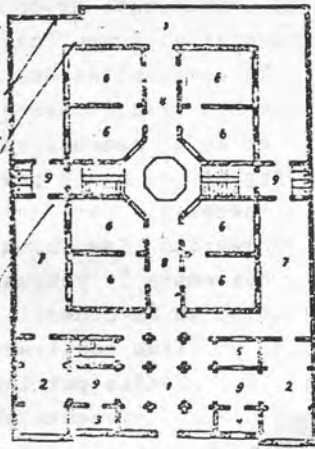


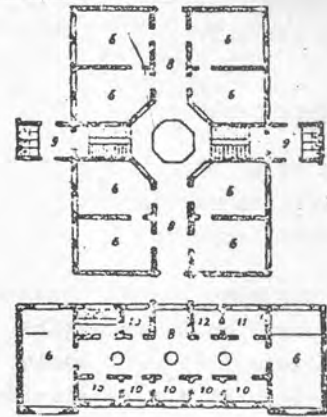
Fig. 138. — Escuela de varones (tipo B). — 1, vestíbulo. — 2, dirección. — 3, profesores. — 4, museo escolar. — 5, aulas. — 6, comedor. — 7, dormitorios. — 8, salón de canto. — 9, talleres. — 10, patios cubiertos. — 11, galería. — 12, patios. — 13, escaleras. — 14, baño. — 15, w. c. — 16, lavatorios. 35



37

Planta baja

Fig. 155. — Escuela de la calle San José, nº 977 (P. Lebeau y R. Muñoz, ingenieros). — Superficie, según escala, 1909^m². — 1, vestibulo. — 2, gimnasios. — 3, biblioteca. — 4, dirección. — 5, guardarropa. — 6, aulas. — 7, patios. — 8, corredor. — 9, w. c.



38

Planta alta

Fig. 156. — Escuela de la calle San José, nº 977. — 6, aulas. — 8, corredor. — 9, w. c. — 10, 11, 12, dormitorios, comedor y cocina de la dirección.

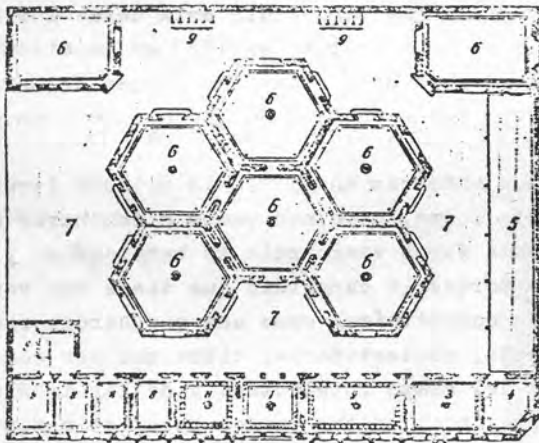
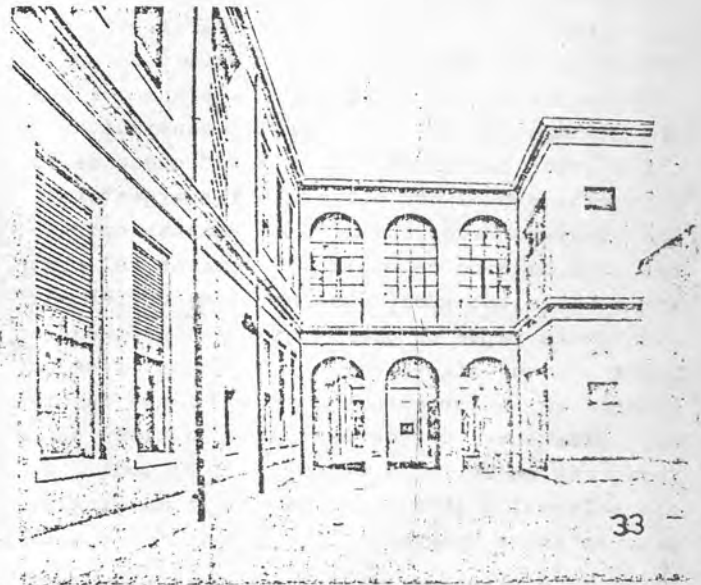
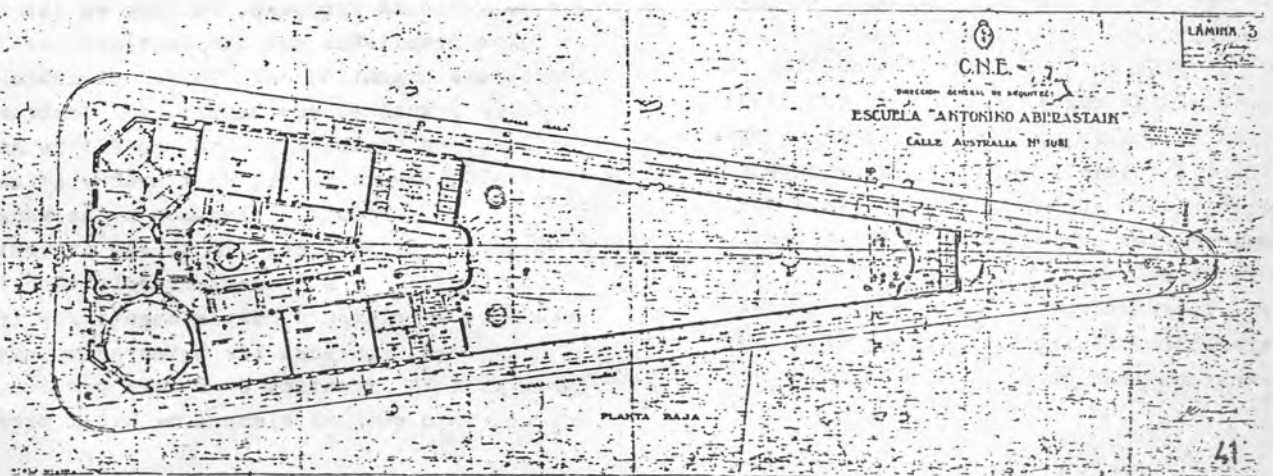


Fig. 159. — Escuela superior de varones, avenida Entre Ríos. — 1, vestibulo. — 2, biblioteca. — 3, dirección. — 4, portero. — 5, gimnasio. — 6, aulas. — 7, patios. — 8, habitaciones del preceptor. — 9, letrinas y mingitorios.

40



33



41

CICLO: INSTRUMENTOS PARA LA CRITICA.

PROBLEMAS DE LA LITERATURA Y LA HISTORIA CULTURAL ARGENTINA.

Profesora: Beatriz Sarlo

LAS VANGUARDIAS DE LA DÉCADA DEL '20:

El caso de la revista Martín Pierro/Borges:
Vanguardia y criollismo urbano.

Nosotros vimos dos momentos del proceso de modernización cultural en la Argentina. Vimos el momento de Sarmiento y el centenario. Yo quisiera hacer una especie de diferenciación conceptual por un lado nosotros tenemos procesos de modernización, es decir, de cambio, de ruptura: estético literaria, ideológica, política. Y estos procesos sea el romanticismo o sea el primer nacionalismo cultural del centenario, son procesos más o menos ordenados desde el punto de vista estético. Procesos que tienden en algún momento, en su centro a establecer una continuidad cultural y una tradición cultural. Ya sea Sarmiento (establecer una continuidad de tradición con la cultura europea), ya sea en el primer nacionalismo (establecer una continuidad con ciertas formas míticas o mitificadas de los productos simbólicos del siglo XIX argentino). Son procesos ordenados o relativamente ordenados, son hombres de orden los hombres del centenario. Al mismo tiempo uno no puede olvidar que significan rupturas profundas en la sociedad argentina y que significaron conflictos. Pero hoy vamos a ver un proceso que es de alguna manera algo diferente, porque este proceso tiene una forma que es la forma vanguardia. No todo cambio cultural y estético tiene la forma vanguardia. La forma vanguardia es un plus del cambio cultural y estético. En la Argentina el romanticismo, que fue en Europa la primera vanguardia, no se manifiesta con ese plus que tuvo Europa. Que es un plus que tiene que ver con los costumbres culturales con el desenfado, con la lucha, y con la ridiculización de los procesos anteriores. El centenario también es un proceso que produce grandes rupturas pero no pertenece a esta condensación que llamamos forma-vanguardia. Para la forma vanguardia en el campo de la literatura, la transformación estético-literaria es una transformación revolucionaria. Los procesos de transformación cultural pueden adoptar la

forma vanguardia cuando la sociedad en su conjunto tiene el suficiente grado de desarrollo como para presentar al grupo innovador una resistencia. Si la sociedad es una sociedad laxa, fluida donde no hay prácticamente fenómenos culturales, como es en el momento en que surge el romanticismo argentino, no le presenta al grupo la resistencia necesaria para que el grupo adopte la forma vanguardia. Esa forma desenfada - ridiculizante que adopta la vanguardia. Si la sociedad, en cambio, ya ha consolidado un campo intelectual, si ya tiene sus tradiciones culturales sólidas, sus grandes patriarcas, sus grandes viejos culturales, presenta al grupo joven e innovador el marco donde ese grupo se constituye bajo esa forma particular.

Yo creo que los grupos de la década del '20 al '30, en la Argentina, son los primeros que adoptan la forma vanguardia, mientras que los grupos contemporáneos europeos no son los primeros que en Europa adoptan la forma vanguardia. En Europa la forma vanguardia está desde los chales rojos de T. Gautier en 1830 en la disputa con el clasicismo, desde las formas de marginación que puede adoptar un Baudelaire o un O. Wilde.

Tenemos entonces en el '20 la primera irrupción de esta forma, pero nos vamos a encontrar con que esta forma vanguardia es heterogénea y vacilante porque la capacidad que tiene esa vanguardia de constituirse como una vanguardia radical, profunda, contestataria, tiene que ver con la forma del campo intelectual y de las tradiciones presentes en ese campo. Nosotros vamos a encontrar que la vanguardia nuestra de la década del '20 al '30 es una vanguardia que nos va a impresionar por su moderación. Por su moderación sexual, por su moderación estética. El ingrediente ético y sexual es muy importante en las vanguardias europeas, incluso en las vanguardias Brasileñas que son contemporáneas a la vanguardia argentina del '20, el elemento de revolución sexual es muy importante. También en las europeas (piensen que se Baudelaire hasta Wilde el elemento revulsivo sexual y ético es fundamental). Nosotros llegamos a las vanguardias de las décadas del '20 al '30 argentinas y encontramos que ese elemento revulsivo ético-sexual es un elemento completamente reprimido. Es cierto que aparecen las primeras mujeres en la literatura Argentina de manera pública, pero hay una foto que a mí siempre me gusta mirar por

que es como una condensación del moderatismo de nuestra vanguardia que es una foto de Norah Lange, que podríamos denominar como la primera mujer de nuestra vanguardia que en ese momento estaba con Oliverio Girondo. La foto es en la playa de Mar del Plata y en ella están parados Oliverio Girondo (que vendría a ser el gurú de la vanguardia) N. Lange, y la mamá de N. Lange entre los dos. Foto impensable en la vanguardia europea. N. Lange seguía viviendo en su casa del barrio de Belgrano y seguía manteniendo la misma trama de relaciones con la familia y el barrio que podía ser pensado veinte años antes. Esa foto para mí es como un revelador del moderatismo ético-sexual de la vanguardia Argentina. Vanguardia entonces heterogénea, vacilante y muy respetuosa.

Hay una definición de vanguardia que es de A. Bretón que yo la tengo presente como contra-modelo cuando pienso en la vanguardia Argentina. Es como un reflejo de lo que podía ser la vanguardia Europea, contemporánea de la vanguardia Argentina, y para pensar que es lo que la vanguardia Argentina no tiene. Y a lo mejor no tiene porque esa es su peculiaridad y esta muy bien que no lo tenga. La definición dice lo siguiente: "La vanguardia se caracteriza por tener la capacidad de innovación intelectual, la pasión por el experimento moralmente peligroso: "Es decir el experimento estético ideológico moralmente peligroso. Este complemento 'moralmente peligroso' es casi excluido del programa de la vanguardia Argentina. La vanguardia Argentina toma formas de la reacción anti-burguesa ¿Pero cuáles son esas formas? La crítica al filisteísmo estético de la burguesía, nunca al filisteísmo moral, nunca al filiteísmo sexual. El blanco de las vanguardias Argentinas es el filiteísmo estético. Ustedes lo pueden leer en la revista "Martín Fierro": este filiteísmo es una especie de piel gruesa que tiene, para el vanguardista, el burgués, que le impide, esa pasión por lo nuevo que sería el centro de definición de la vanguardia. Como dice Baudelaire "lo nuevo es la mitad del arte".

La vanguardia Argentina toca allí en la estética, deja de lado estos campos que son constitutivos de la vanguardia europea. Ustedes leen los actos futuristas, los actos dadá, las actividades de los expresionistas alemanes y van a ver que en la vanguardia Argentina no se encuentran ese tipo de actos revulsivos frente a la

totalidad de lo social. Esto no quiere decir - que no sea vanguardia, que no adopte las formas de ruptura, las formas del escándalo, las formas de ridiculización de ciertos elementos del pasado que tiene la vanguardia. Pero cuando decimos que es vanguardia, tenemos que tener en cuenta que es una vanguardia moderada, es decir la vanguardia que podía producir este país, con el campo intelectual recién surgido como lo veíamos surgir diez años antes en el '900.

Yo formularía una tesis: cada campo intelectual genera su vanguardia. Esta sería como una tesis que exigiría su demostración y podría hacerse - un esfuerzo de demostración a lo largo de la historia Argentina. La radicalidad de la vanguardia está en dirección directamente proporcional a la constitución sólida del campo intelectual. Cuanto más sólida es la constitución del campo intelectual, más radical es la vanguardia. Yo creo que esto es demostrable en la serie literaria en el curso del siglo XX en la Argentina. Una vanguardia necesita varias cosas poder tener sus enemigos. Porque una vanguardia es centralmente una propuesta destructiva y como consecuencia una propuesta propositiva. Una vanguardia se caracteriza por buscar sus enemigos y para poder encontrarlos tiene que estar en lo social. Ciertamente puede fantasearlos, pero tiene que encontrar algún reflejo de ese fantasma en lo social. ¿Cuáles son los enemigos que tiene que encontrar una vanguardia? En primer lugar y muy centralmente un mercado. La vanguardia es una reacción ambigua frente al mercado. Pues la vanguardia siente a su vez repugnancia y fascinación por el mercado. El mercado le produce náusea, pero él la atrae irremisiblemente. El mercado está compuesto por ese público - que veíamos surgir hacia el novecientos. Y la vanguardia tiene que decir "este no es mi público", "mi público es este que está marginal", que está de costado. Por qué la vanguardia divide al público? Esta es otra tesis sobre la vanguardia. Si todo proyecto de difusión cultural lo que tiene en el centro es la ampliación del público, la generalización del público, la generalización del consumo simbólico, todo proyecto de vanguardia tiene en el centro el dividirlo. Todo proyecto de vanguardia dice: "están lo que no entienden y estamos". La vanguardia entonces se crea en una relación dialéctica de ambigüedad frente al mercado. Importante es también - que exista una tradición literaria o cultural -

consolidada. Por eso Sarmiento no puede adoptar la forma de la vanguardia. Frente a qué tradición va a adoptar Sarmiento la forma de la vanguardia? Una tradición literaria consolidada con sus popes, sus premios nacionales, los grandes jurados de los concursos, las academias. Todo eso que genera en la vanguardia el rechazo. Pero para que ese rechazo se genere todo esto tiene que existir. Entonces decimos: un público un mercado, una tradición literaria consolidada. Un público ampliado para que la vanguardia pueda entonces dividirlo. ¿Qué pasa en la Argentina en el '20? Nosotros habíamos empezado a ver que para la época había empezado a crearse ese público anónimo compuesto por hijos de inmigrantes, y en ocasiones por inmigrantes mismos, que había empezado a difundirse un nuevo tipo de literatura que era la literatura semanal, no solamente el folletín de diario, que es un fenómeno del siglo XIX sino esas revistas semanales como el cuento semanal, la novela ilustrada etc. Pero todavía ese mercado y ese público eran relativamente débiles. Visto desde la perspectiva de hoy eran muy débiles. Habíamos visto también que hacia el '20 estaba consolidada, por lo menos en el plano ideológico, la figura del escritor profesional. Digo en el plano ideológico porque ya vimos que no era que ese hombre se ganara la vida como escritor sino que encontraba su identidad social diciendo "mi proyecto es ser escritor". Y también teníamos una sociedad que conservaba rasgos arcaicos. Recordábamos esa anécdota de M. Galvez en la cual las relaciones familiares definían las relaciones estético-literarias. Es decir la relación familiar con la cual M. Galvez abre la puerta de La Nación y dice: "soy el sobrinito de José Galvez"/ entonces a partir de allí le publican su artículo sobre "La victoria del hombre" de R. Rojas. Es decir una sociedad donde las formas tradicionales estaban combinándose con las formas modernas. Una sociedad donde el mecenazgo de estado era muy importante. Es decir, aparecía el mercado y el escritor podía aspirar al mercado para recolectar algunos de sus medios de vida o su fama y su gloria. Pero el estado todavía seguía siendo importante como mecenas. Es un rasgo muy característico de América Latina el mecenazgo estatal. Si ustedes piensan en países como Méjico está muy claro de que manera se desarrolla el mecenazgo estatal con todos los proyectos de Vasconcellos sobre todo en el área de la plásti-

ca, etc. Méjico es como la expansión global de ese mecenazgo. Pero en la Argentina existía bajo formas más larvadas. Una de las formas de mecenazgo estatal es, que los escritores tuvieran un puesto público y en ese puesto no se les exigiera trabajo. Pero esto no era algo que se hacía pero que no se decía. No era algo que se practicaba pero cuya teoría permanecía reprimida. La teoría de este mecenazgo estatal se desarrollaba y se ponía de manifiesto. M. Galvez lo dice: que tiene que hacer el estado con nosotros? Dado que aquí no existe un desarrollo cultural suficiente "para que las palmas de nuestra gloria vengan de la sociedad civil" el estado tiene que mantenernos en los puestos públicos. Y muchos de estos escritores tienen puestos públicos con los cuales se mantienen: Galvez, Rojas, Lugones, se mantienen fundamentalmente en el Ministerio de Educación, que les permiten viajes por Europa, viajes por la Argentina y que les dan un sueldo por prácticamente nada de trabajo. Una situación complicada realmente: Campo intelectual, mercado, público, pero al mismo tiempo formas previas: mecenazgo estatal. Patronazgo por parte del estado. ¿Cuál es la ideología literaria y cultural que corresponde a un campo intelectual existente pero débil? Porque este campo existe pero es débil y está combinado con formas arcaicas ¿Qué ideología literaria e intelectual le corresponde? Las revistas de Vanguardia surgen del '23 en adelante. Todavía en el '20 este campo es vivido por sus miembros como un campo de unidad, todavía tiene rasgos de la república de las letras, donde todos nosotros nos encontramos y somos todos ciudadanos de esa república sin mayores problemas entre nosotros. Entonces la ideología literaria que corresponde a este campo intelectual débil en el cual todavía prevalece la unidad es el eclecticismo. La concreción más patente de esta ideología literaria en este campo débil es la revista "Nosotros" que sale en 1907 y tiene luego varias épocas y que atraviesa la década del nacionalismo cultural y toda la década de la vanguardia. Campo intelectual débil, unidad que tiene que prevalecer sobre la diferencia, ideología correspondiente el eclecticismo estético, lugar material de esa ideología la revista "Nosotros" donde está todo. No solamente todas las artes, por que claro, campo intelectual débil, las actividades de las diferentes artes no demasiado dife-

renciadas, apoyándose entre sí, los pintores hablan de los escritores, estos de los pintores etc., porque había que hacer una especie de frente único por el arte. Eclecticismo intelectual, representación de todas las artes, - donde M. Galvez hace toda la parte de arte durante quince años, y pocas disputas estéticas. "Nosotros" impresiona al leerla por la falta de presencia de los grandes debates estéticos de la época, no es que no estén los autores. "Nosotros" muy tempranamente, publica un artículo sobre J. Joyce, publica un artículo sobre Proust, menciona a Kafka, pero sin embargo son menciones indormativas, es decir "Nosotros" - trae la luz de la cultura. Entonces podemos decir que el debate estético estaba muy reprimido. Tan reprimido que la revista "Nosotros" en 1923 no sabe lo que va a venir (bueno obviamente nadie sabe lo que va a venir) y dice ¿Qué pasa con los jóvenes? "Nosotros" representa a los nombres que nacieron entre 1880 y 1870, pero aquí no hay hombres que están ingresando en el campo intelectual nacidos entre 1895 y 1905. Macedonio Fernández es un poco más viejo, pero digamos de Borges a P. Gonzalez Tuñón. En el '23 "Nosotros" dice aquí hay gente nueva ¿Qué pasa con ella? el movimiento es: incorporémoslos. En la revista "Nosotros" aparecen los primeros artículos de Borges sobre el ultraísmo - que va a ser una de las estéticas de la vanguardia Argentina. Antes de que apareciera "Proa", antes de que apareciera "Inicial", En la revista "Nosotros" también aparecen los primeros poemas típicamente ultraístas de vanguardia de Córdoba Iturburu y de González Lanuza. Y en el '23 dice: el esfuerzo de incorporación tiene que ser masivo ¿Qué hacer?: Encuesta a los jóvenes. Y se plantea una larguísima encuesta que atraviese una cantidad de números de la revista "Nosotros" y en la cual entrevistan a alrededor de 40 escritores jóvenes. Bien elegidos, pues están todos los que después van a ser la vanguardia Argentina. y además todos los que después van a ser los grandes de la literatura Argentina. Y por supuesto entre estos 40 también están los que dejaron de escribir. Es decir: en una encuesta planteada a un corte generacional de 22 a 25 años lógicamente vamos a tener 20 personas que abandonaron la literatura. Pero entre los 20 que quedan "Nosotros" pone a todos, no falta ninguno. Esta encuesta es sumamente ilustrativa para nuestro estudio. Yo no sé si exis-

te otro tipo de encuesta que pudiera iluminar tanto el campo estético en la Argentina. Porque "Nosotros" les hace entre varias preguntas como ¿Qué quieren hacer? ¿Cuál es su proyecto?, una pregunta fundamental que es ¿Cuáles son los escritores que ustedes admiran más? Claro, ante esa pregunta yo leo las respuestas y que descubro? Descubro el sistema literario. Si yo hago un corte sea donde sea en el siglo y hago esa pregunta descubro cuales son los autores productivos estéticamente, es decir los autores a partir de los cuales un escritor piensa su literatura. Notablemente esta encuesta se hace en el '23 (dos meses después va a salir "Inicial" que es una revista de ruptura. Otros seis meses después va a salir "Prisma" que es una revista mural de vanguardia y poco menos de un año después va a salir "Martín Fierro" que vendría a ser la revista de vanguardia por excelencia en la Argentina, y "Proa" otros cuatro meses después de "Martín Fierro". Es decir que entre que se hace la encuesta y el año posterior salen todas las revistas de vanguardia en la Argentina) - - ¿Cuál es el resultado que da la encuesta? La encuesta privilegiadamente está en un punto de viraje. La encuesta arroja un lugar central que es el de L. Lugones en la literatura Argentina. Todavía todos estos jóvenes de la vanguardia dicen, entre los escritores que admiran: Lugones. Un año después "Martín Fierro" empieza su batalla contra Lugones y considera que Lugones es parte del cisne cuyo cuello hay que retorcer, - es parte de la estética que hay que liquidar en la literatura Argentina. Es decir que la encuesta se nos plantea en el punto de viraje, pero el hecho de que Lugones sea tan central en las respuestas nos informa también que la literatura Argentina de la vanguardia no se puede escribir sin Lugones. Es decir, en la Argentina se puede escribir con Lugones (que sería post-modernismo que va a repetir todo lo de Lugones) o se puede escribir contra Lugones. La vanguardia tiene un centro en negativo: Lugones y el modernismo. Eso nos demuestra la encuesta, pero también curiosamente nos da muy tenuemente registrada la presencia de quien va a ser el gran viejo de la vanguardia. Toda vanguardia tiene un gran viejo, la vanguardia Argentina de hoy tiene un gran viejo que es Borges. La vanguardia del '20 va a tener un gran viejo que es Macedonio Fernández. Curiosamente en la encuesta de "Nosotros" M. Fernández aparece solo en cua-

tro respuestas. Es decir de nuevo la encuesta -
situándose en el punto de viraje, porque un año
después M. Fernández va a ser figura central,
"Martín Fierro" tiene ese gran viejo en su pro-
yecto centralmente. Dos grandes viejos en reali-
dad: Figari y Macedonio Fernández. Los dos es-
criben de manera permanente en "Martín Fierro",
Figari escribe unas cosas larguísimas que no se
encuadran bien con la vanguardia, pero en reali-
dad él escribe porque "Martín Fierro" no puede
reproducir todos los números en cuadro, porque
en realidad es Figari pintor, no las reflexio-
nes estéticas. Pero Figari y Macedonio son esos
grandes viejos en la encuesta muy poco represen-
tados. Pero, ¿qué pasa cuando yo miro la encues-
ta y le pregunto sobre las vanguardias europeas?
La vanguardia Argentina tiene dos vanguardias -
europeas en el centro de su mira: el ultraísmo
y el futurismo. El ultraísmo era una vanguardia
sumamente moderada. La vanguardia española que
era muy moderada y del futurismo la vanguardia
Argentina ni siquiera puede llegar a procesar
la apología de la técnica, que aparece muy tenu-
mente en "Martín Fierro" sobre todo en los
primeros años. Cuando uno llega a esta conclu-
sión cada vez está más extrañado. Estamos al
borde de entrar en una revista de vanguardia -
que es un desborde y que efectivamente rompe y
reforma todo el sistema literario Argentino. E-
fectivamente en Argentina se escribe diferente
a partir de allí y sin embargo uno no puede de-
jar de sentir la extrañeza de que no encuentra
lo que busca. Encuentra gente muy bien educada
que saluda muy bien a todo el mundo que cree en
los concursos, que ataca al intendente pero no
al presidente de la República, que es moderada
sexualmente, que cuando tiene que elegir van-
guardias europeas elige el ultraísmo y un poco
al futurismo para hacer barullo, pero no se en-
gancha con lo más moderno del futurismo. Enton-
ces uno busca y no encuentra, al mismo tiempo
la experiencia textual de uno le garantiza, le
certifica que a partir de esta ruptura se escri-
be la nueva literatura Argentina.

Yo empecé a mirar la vanguardia latinoamericana
por un lado ustedes tienen la vanguardia Brasi-
leña que es muy radical, que es mucho más radi-
cal que la Argentina (la de San Pablo de ese
momento) pero que no me daba demasiadas claves.
Entonces lo miré a Mariátegui, Mariátegui se ha-
bía pasado cuatro años en Italia y en el '23 es-
taba de vuelta en el Perú y miré todos los ar-

tículos de Mariátegui sobre la vanguardia para ver
cómo procesaba este hombre, que venía de una
sociedad más atrasada que la Argentina, el tema
de la vanguardia y encontré que Mariátegui sí,
era un radical. Porque Mariátegui dice: ultraís-
mo, es una cosa provinciana, futurismo, no le
interesa y va hacia Joyce y la vanguardia fran-
cesa. Mariátegui tiene un elemento que le ayuda
a producir una visión del elemento que es su po-
sición política más radical, su posición anti-
burguesa más radical. Ese elemento está ausente
de la vanguardia Argentina. Vanguardia muy poco
política y que cuando se politiza se hace Yrigo-
yenista, no hay nada menos vanguardista que el
Yrigoyenismo, desde el punto de vista estético
de la forma. Mariátegui tiene ese elemento de
radicalidad que deviene no de su contexto sino
de su ideología. Entonces uno vuelve una y otra
vez a la revista "Martín Fierro" para descubrir
su programa. Y uno se encuentra con un programa
que es irreconocible comparado con el progra-
ma de las vanguardias europeas. Las vanguardias
generan el movimiento de destrucción del campo
intelectual. Pueden culminar en el dadaísmo co-
mo movimiento destructivo, pero desde el dadaís-
mo que sería su culminación hacia abajo hacia
las menos radicales de todas maneras el movi-
miento de destrucción de las instituciones inte-
lectuales está presente. Una de las primeras
consignas que uno se encuentra en "Martín Fie-
rro" dice textualmente, hemos venido a crear
un ambiente, necesitamos crear un ambiente. Y
cita una carta que a mí me parece muy importan-
te de Güiraldes. La carta es del '24 dirigida a
Girondo y dice así: "Hasta el año pasado he exis-
tido, salvo inevitables amistades que quiero, -
completamente solo como escritor, y estaba ya
acostumbrado a esta soledad vertiéndola en poe-
mas, cuando Oliverio Girondo me habló de una ju-
ventud literaria. Indignado le dije que no fue-
ra tan imbécil como para tomarme a mí por otro.
!" tiró por la cabeza un libro que traía en la
mano, su "Fervor de Buenos Aires" Jorge Luis,
me convenció de entrada; conocí el frente único
de la vanguardia, las discusiones en el Rich-
mond, los desplantes de uno, las modestias...".
Un año antes de todo esto, es el apoteosis de
Ricardo Rojas. Recibe el premio nacional por su
historia de la literatura Argentina. En ese mis-
mo año, es decir 1923, P. Güiraldes publica "Saí-
maca" vende 90 ejemplares y decide tirar, la an-
écdota es muy conocida, el resto de la edición

al pozo de la estancia. Es decir el objetivo es crear un ambiente donde la edición de "Saimaca" no tenga que ser tirada al pozo de ninguna estancia y al mismo tiempo crear un ambiente donde el premio nacional no sea dado a R. Rojas y a qui empieza una larguísima historia sobre premios nacionales en la Argentina, desde el premio de R. Rojas hasta el que le negaron a Borges y - por el cual "Sur" le hace un homenaje, donde vanguardias y retaguardias se pelean por los premios nacionales, cosa que es impensable en una vanguardia rupturista.

"Martín Fierro entonces habla de crear un ambiente, inscripto en una tradición de reforma pacífica. Si uno puede decir que la tradición de la vanguardia europea es la del "rechazo" que se va con sus cuadros a otra parte y los planta en una plaza o en un salón no consagrado, acá tenemos la tradición de la vanguardia Argentina que es la de los reformadores pacíficos ¿Qué propone la vanguardia? Dice la revista "Martín Fierro", que editorializa largamente sobre esto: "Es el gobierno nacional el que tiene que dar los premios, porque si es el gobierno municipal, el intendente y las autoridades se ven siempre mucho más asediados, están siempre mucho más rodeados de amigos; en cambio el presidente de la república es otra cuestión, y es quien tiene que delegar en alguno de sus hombres de confianza la constitución de un jurado, etc. Aquí hay una discusión de la legitimidad cultural, pero no diciendo todos los demás son burgueses, etc; sino discusión de la legitimidad cultural dentro de un marco en el cual se dice: creemos las condiciones para que seamos nosotros los ganadores de los premios nacionales y municipales. Aquí se vincula vanguardia con una tradición de reformadores pacíficos y no con una tradición de rechazados. Esto se vincula el reconocimiento que tiene el estado sobre el arte. Es decir, si yo digo que es mejor el intendente que el presidente estoy diciendo que hay una legitimidad que no está puesta en el campo estético, si no que está puesta en otro lado que puede juzgar sobre lo que se produce en el campo estético. La discusión es si es el intendente, si es el presidente o si es el enviado del presidente. Pero el derecho del juicio está puesto en una instancia que no es la del campo estético. Reconocimiento del derecho del estado sobre cierta legitimidad, reconocimiento muy vinculado al mecenazgo estatal. El estado todavía puede com-

portarse como Luis XIV y pasar unas bolsas de dinero de vez en cuando a los escritores. Vinculado con esto la supervivencia en la vanguardia de ciertas formas de nacionalismo cultural. Esta vanguardia va a traducir muchísimo; sin embargo su cosmopolitismo, su movimiento de traducción y de incorporación, se cruza con una fuerte tendencia a repensar los temas del nacionalismo cultural. Esta no es una vanguardia cosmopolita, en el sentido en que cierto nacionalismo suele acusarla. Es decir, cierto nacionalismo suele decir de esta vanguardia, "vanguardia cosmopolita", no, la cosa es más complicada. La actividad de traducción es innegable, ustedes van a ver que en "Martín Fierro" se traduce Apollinaire, se publican muchas reproducciones europeas, sin embargo la preocupación por el nacionalismo cultural está cruzada con el cosmopolitismo, y yo creo que este es el rasgo esencial de la vanguardia Argentina, su rasgo nacionalista. ¿Por qué este rasgo nacionalista? Aquí debemos empezar de nuevo, volvemos como si no hubiéramos dicho nada y nos sentamos en una biblioteca de nuevo, frente a la revista "Martín Fierro", abrimos la revista y lo primero que nos debemos preguntar es como una revista de vanguardia se llama "Martín Fierro". Esto claro, uno lo tiene naturalizado, desde que era chiquitito se había enterado de que la revista donde estaban Borges, Gironde, etc, etc, y es como si le hubieran dicho que se llamaba "abajo los burgueses" en el campo de la estética, uno lo tiene naturalizado. Pero si uno se separa y lo mira con la distancia del antropólogo, uno dice como es esto que una revista de vanguardia se llama así. Aquí empieza una historia larga de la cuestión. Si ustedes leen el primer editorial de la revista se llama "La vuelta de Martín Fierro", jugando ambigüamente con dos cosas: una es el título de la segunda parte del poema de Hernández que se llama de la misma manera, y el otro es con una revista que había salido en 1919, es decir cinco años antes, que también se llamaba "Martín Fierro" y que no tenía nada que ver con la vanguardia. Era más bien una revista radical (pero en el sentido revolucionario del término) una revista democrática de avanzada, crítica ante los problemas sociales. Y si uno va un poco más atrás, dado que se pregunta sobre el título, la revista de los

anarquistas toman a Martín Fierro y lo ponen como nombre a su revista, suplemento cultural de la propuesta. Los hombres del centenario, tanto las tendencias democráticas, como las más autoritarias toman a "Martín Fierro" y lo constituyen como héroe nacional. Los políticos críticos del 1919 toman a Martín Fierro para hacer una revista de crítica y reforma social y los vanguardistas de 1924 toman a Martín Fierro para hacer una revista de vanguardia. La pregunta entonces es ¿Qué pasa con la Argentina? el país en el cual Martín Fierro está presidiendo todos estos intentos. Porque tiene este peso la ideología nacional cultural en la Argentina. Yo creo que uno no puede dejar esta pregunta de lado sino que tiene que incorporarla para poder responder a la pregunta de cual es el tipo de estética que propugna la vanguardia Argentina del '20, es decir el nombre de Martín Fierro en la revista y la estética de la vanguardia Argentina tienen que ver. No es una relación anecdótica y circunstancial. Porque siempre se ha respondido a la pregunta anecdóticamente: bueno lo que pasa es que el director de la revista en el '24 también era director de "Martín Fierro" del '19 y entonces le pareció bien mantener el nombre de la revista. Es una respuesta totalmente biografista anecdótica. Mi hipótesis es que la respuesta debe ser buscada más en profundidad en la ideología estético-literaria de la vanguardia. Si uno sigue mirando los títulos de la revista se va a encontrar con una serie de sorpresas, hay una revista que se llama "Argentin" y que es la continuación de "Martín Fierro" que sale en el '29 después que "Martín Fierro" se cierra y que dura cuatro números y en el '31 sale "Sur", la revista más cosmopolita de la Argentina y al mismo tiempo una revista que se pasa los dos primeros años hablando de que tenemos que ser los americanos.

Vamos a ver como se constituye, entonces esta estética de la vanguardia y si esto nos arroja algún tipo de respuesta a la pervivencia de este personaje, de este gaucho que viene galopando desde el 1872 y lo encontramos en el 1924 todavía en la Argentina. Quisiera ahora plantear entonces, para ver este problema, una serie de oposiciones que son características de la vanguardia Argentina y algunas de ellas también características de la vanguardia europea. La primera oposición es la que articula verdad estética versus verdad mercantil. Que son exclu-

yentes; el producto simbólico o el discurso que vehiculiza la verdad estética, niega la verdad mercantil, y al mismo tiempo aquel que tiene una verdad o un valor de mercado es la negación de la verdad estética. La vanguardia en este sentido es excluyente, se piensa a sí misma como el único espacio moral y estéticamente válido, la vanguardia siempre tiene una fuerte tensión moral y se piensa siempre como el único espacio válido, excluyendo la verdad de mercado. Aquello que circula en el mercado tiene que ser por el hecho de circular en el mercado, degradado. Al mismo tiempo hay fascinación por el mercado, náusea y fascinación. Yo creo que esta mezcla de náusea y fascinación que vincula verdad estética y verdad mercantil que están opuestas pero que forman un sistema, está muy bien descrita en una frase de W. Benjamín que es para mí quien vió más a fondo ciertos rasgos psicológicos de la vanguardia. Benjamín se la aplica a Baudelaire y dice así: "Baudelaire sabía lo que de verdad pasaba con el literato, se dirige al mercado como un gaudul y piensa que va a echar un vistazo pero en realidad va para encontrar un comprador". Es decir la tensión. Es lo que después Sanguinetti caracteriza como el momento heroico y como el momento de digestión de la vanguardia. El momento heroico es el momento de la náusea es el momento en que la vanguardia se separa con la náusea, el momento de digestión, de museificación, es aquel en que la vanguardia se vuelve a convertir en una de las tantas líneas de la tradición literaria o la tradición estética. La segunda oposición es muy importante en la vanguardia Argentina: Argentinos versus inmigrantes. Y estas oposiciones se corresponden exactamente en "Martín Fierro" es decir, verdad estética: Argentinos, verdad mercantil: inmigrantes. Verdad estética: arte-argentinos; verdad mercantil: lucro-inmigrantes. Esto está expresado de manera explícita en "Martín Fierro" ustedes pueden recorrer la revista y se capta muy fácilmente, si no se ve es porque uno no ajusta la óptica para verlo. No hay que descubrirlo, no hay que leerlo en el revés de la trama, si no se vió esto es porque no se había enfocado el lente sobre "Martín Fierro" para verlo. Para "Martín Fierro", y esto está dicho explícitamente, hacer plata está vinculado al origen de clase del escritor. Hacen plata con la literatura aquellos que no son de las buenas familias tradicionales argentinas. Este reproche

está directamente dirigido a los escritores de Boedo, es decir a los escritores que vienen a ser el realismo humanitario de la literatura argentina. Boedo, los pensadores, Claridad que son los grandes proyectos de difusión literaria en la Argentina que traducen toda la literatura Pusa que la hacen circular en ediciones enormes de hasta 5000 ejemplares semanales, algo heroico para la época, pero que buscan el lucro porque se dirigen a un gran público y trivializan lo que difunden porque lo meten en un público que es incapaz de leerlo. Esto está dicho en la revista casi textualmente. Evar Méndez que es el director de "Martín Fierro" y que como es muy zonzo es el que pone de manifiesto de manera más explícita la ideología (claro los escritores más inteligentes son los que tienen su ideología más controlada por el sistema literario). No es su caso, quien en un texto critica la aparición en "Los pensadores" de un libro de Darío. Martín Fierro abomina de Darío, le parece que hay que retorcerle el cuello junto con Lugones, pero de todas maneras "Martín Fierro" piensa que Darío es un escritor que pertenece al campo intelectual, que no pertenece al nuevo público. Entonces sale a defenderlo contra la horda. Pues aunque estéticamente la batalla está trabada con Darío, moral y socialmente, la batalla está trabada con el nuevo público. Por supuesto que este discurso no es todo el discurso, puesto que esta oposición Argentinos-inmigrantes, o gente decente y gente de trabajo está lexicalizada de una manera más civilizada en la revista. Esto es la culminación de la lexicalización, lo vamos a encontrar lexicalizado de manera más civilizada en Girondo por ejemplo. Pero lo vamos a seguir encontrando, donde lo busquemos lo vamos a encontrar. Les lean las lexicalizaciones más más civilizadas; "Sabemos si de la existencia de una sub-literatura que alimenta la voracidad inescrupulosa de empresas comerciales creadas con el objeto de satisfacer los bajos gustos de un público semi-analfabeto" esto es la lexicalización media de esta tendencia en "Martín Fierro". La expresión alta, la estéticamente productiva es la de Girondo. Esto no es casual pues Girondo es en ese momento quizás el más innovador, junto con Borges. Cuando digo quizás, es la duda de cual de los dos es más innovador en ese momento. Girondo le da otra inflexión a la cosa y dice: "¿Qué es ser argentino? Ser argentino es algo tan natural como

atarse los zapatos". Esto de la nacionalidad es algo que está inscripto en el cuerpo, que se lleva en la sangre. No se adquiere. El idioma cuando se aprende mal se aprende mal, para siempre. El que lo aprendió con una inflexión italiana va a tener esa inflexión modificando su fonética y su lengua para siempre.

Dos escrituras y dos públicos, la escritura de esta vanguardia y la escritura de la novela semanal, como dice "Martín Fierro": "Las glorias de la novela semanal".

¿Cómo se piensa la literatura del realismo humanitarista de Boedo?. Esto es textual: "Anécdotas de conventillo, realistas italo-criollos, pronuncia exótica, jerga ramplona plagada de italianismos". Dos públicos al mismo tiempo, el público del barrio y el público del centro. No dos temas de representación, porque "Martín Fierro" va a representar muchísimo al barrio, sino dos públicos localizados geográficamente. El público del barrio es un público de novela y de cuento, el público del centro es un público fundamentalmente de poesía. "Martín Fierro" es una revista fundamentalmente de poetas. El público del barrio es un público del teatro nacional es la gran década del teatro nacional y del tango y "Martín Fierro" no le dedica ni una línea.

Martín Fierro le propone a su público la dignidad estética del cine y del jazz. Aunque toma el tango también, la mira está puesta en el jazz y el cine. El público de la novela semanal es un público de traducciones de novela y fundamentalmente del realismo, el público de "Martín Fierro" es un público también de traducciones, pero fundamentalmente de poesía y allí tenemos fundamentalmente superrealismo.

Entonces, teníamos la primera oposición que la compartimos con la vanguardia europea entre lucro y arte, vemos que puesta en una matriz de transformaciones esa oposición en el plano ideológico se transforma en Argentinos-inmigrantes. Para cerrar el capítulo, cuando "Martín Fierro" tiene que saludar la aparición de "Proa" (donde están Borges, Güiraldes, que también están en "Martín Fierro", solo que son dos revistas diferentes en su presentación, estética) dice: "Sus nombres (los del consejo de redacción) los enraiza en familias netamente argentinas".

Hicimos este sistema de oposiciones y volvemos a la pregunta ¿Por qué la revista conservó el nombre de "Martín Fierro"? ¿Por qué persiste la temática del nacionalismo cultural? ¿Por qué per-

siste en "Martín Fierro" el problema de la identidad cultural Argentina? La primera encuesta - que hace "Martín Fierro" a la cual responden Lugones, Figari, Macedonio, Güiraldes es ¿Considera usted que existe una sensibilidad Argentina? y de existir ¿Cómo se manifiesta esta sensibilidad Argentina en el arte?.

Ustedes conocen perfectamente cual es el marco de referencia de la problemática de la vanguardia europea. Y creo que en la vanguardia europea esta pregunta es insoluble, ni un surrealista, ni un expresionista, ni ninguno de los vanguardistas rusos iba a decir si consideraba que existía una sensibilidad rusa y como se expresaba en el arte. Esta pregunta quedaba descartada pertenecía a otra problemática.

¿Cá hay un punto que es fundamental del cual la vanguardia Argentina va a sacar toda su fuerza y su verdadera originalidad y este punto tiene que ver con las oposiciones y tiene que ver con este misterio del título de "Martín Fierro" y este punto es la cuestión de la lengua. En el manifiesto de "Martín Fierro" y después en la carta que escribe Gironde, que es como una especie de comentario al manifiesto y una especie de exaltación de los principios del manifiesto del "Martín Fierro", hay una frase que se repite y que además ustedes la pueden encontrar repetida a lo largo de la revista y es que "Martín Fierro" tiene fe en nuestra fonética. En una lengua la fonética es lo que menos puedo regular conscientemente. Yo puedo tener un manejo más o menos consciente del nivel lexical y puedo hacer un aprendizaje más o menos consciente del nivel sintáctico. La fonética es aquella serie lingüística que está más adherida a los aprendizajes de carácter inconsciente, a los hábitos adquiridos de manera inconsciente. Lo que la fonética desnuda es difícil de ocultar, y esto el sainete lo pone muy de manifiesto. El sainete tematiza la fonética del inmigrante como aquello que el inmigrante no puede ocultar de sí. Voy a leer otros dos principios programáticos "Martín Fierro acepta la posibilidad de localizarse porque de ello depende su salud", no de romper porque de ello depende su salud. La tercera: "Describir Cochinchina y que el poema tenga un sabor inconfundible a carbonada". La insistencia es constante, con esta naturalidad de la nacionalidad, con este carácter natural de la cultura y por supuesto con este carácter natural de la fonética.

Solo los que tienen una relación natural con la lengua pueden ser cosmopolitas. Los de Boedo - son extranjerizantes. "Martín Fierro" acusa a Boedo de traducir todo el tiempo rusos y franceses Boedo entonces acusa a "Martín Fierro" de traducir ingleses y franceses. Pero "Martín Fierro" no se incomoda con esa acusación porque "Martín Fierro" dice "mi nacionalidad esta garantizada de origen, la tengo garantizada en la fonética, la tengo garantizada en el apellido, la tengo garantizada con que le pongo olor a carbonada a cualquier cosa que hago". Entonces una constatación que es más amplia que la vanguardia en la literatura argentina: solamente es un cosmopolita aquel que es un argentino viejo, solamente es un legítimo políglota aquel que tiene el argentino con las flexiones fonéticas que se aprenden en el hogar. Es decir aquel que como Lugones puede decir que "ha bebido partría en la miel y en la leche de su infancia".

Preocupación por la identidad nacional, preocupación criollista, y aquí es donde la vanguardia produce lo nuevo, porque hace la siguiente ecuación que es radicalmente nueva en la literatura Argentina y que yo creo que es nueva en la literatura Latinoamericana que yo la graficaría con dos nombres: R. Gomez de la Serna y Evaristo Carriego. La vanguardia hace una suma algebraica de ultrismo más criollismo. Nosotros teníamos al criollismo pero era un estilo literario arcaico, era J. Hernández. Sistema literario que a partir de J. Hernández queda clausurado. Conocíamos también la modernización. Conocíamos toda la modernización romántica del siglo XIX. Ahora esta vanguardia trae todo un paquete de una manera inédita. Los productores de esta suma son Borges y Gironde. Y el texto fundador de esta suma es un pequeñísimo cuento de Borges que está tirado así en "Martín Fierro" (que por supuesto Borges nunca volvió a publicar) que se llama "Leyenda Policial". Este cuento va a sufrir una serie de transformaciones, va a pasar a ser luego "Hombres pelearon" y va a pasar a ser luego "Hombre de la esquina rosada". Pero no es "Hombres pelearon" el primer texto como se creyó; está en "Martín Fierro" el texto fundador que es "Leyenda Policial", que es el mismo cuento solo que contado mucho más breve, con toda la fonética como lo usó Borges en ese momento, es decir con los usté, con los nacionalidá, y ese es el texto fundador de este programa. Ul-

40 Ultraísmo español (creacionismo, trabajo con la metáfora) más Evaristo Carriego. La originalidad está en la mezcla. Uno podría decir que toda una línea de Borges se produjo a partir de esta condensación que es "Leyenda Policial" y es el programa que aparece en "Martín Fierro".

También esto aparece en Gironde, los "membretes" de G. Gironde que se publican a lo largo de "Martín Fierro" que son como juegos lingüísticos, están en esta misma conjunción. A mí me gusta llamarle esta conjunción: criollismo urbano de vanguardia. Criollismo que es el "Compositum" que nos viene de una tradición anterior que ya conocemos. Urbano, porque este criollismo se ha desgauchizado, es anti-Moreirista, no es gauchesco malevo. De vanguardia, porque allí tenemos el elemento ultraísta, trabajo con la metáfora, etc. Esto se ve muy claro, ellos no son inconcientes para nada de que han armado este paquete. Tanto Gironde, como Borges, como Marechal, cuando lee las "Inquisiciones" de Borges, como S. Piñero (que después desapareció de la literatura argentina pero que es muy importante en este momento de la vanguardia) tienen muy claro que ellos han conseguido esta nueva fórmula estética. Marechal hace la crítica de "Inquisiciones", Piñero hace la crítica de a "Fervor de Buenos Aires" y ponen siempre de manifiesto esto: Criollismo pero no Moreirismo (porque el Moreirismo ya había sido incorporado por el anarquismo, por las zonas populares) sí, criollismo suburbano.

En esta fórmula para mí se sintetiza la tarea que hace la revista "Martín Fierro" y también en el libro que Borges en el '30 hace sobre E. Carriego que es la exaltación de esta poética vanguardista y suburbana. Que si uno no lo ve en esta línea no lo entiende. Además Borges con lo que le gusta reformar sus obras, Borges nunca habla de ese "Carriego". Con ese manejo constante que hace de su propia textualidad (bien de vanguardia) para que nunca se encuentre su clave; habla poco de este libro de Carriego, que es un libro fundamental para entender esta poética. Entonces resumiendo podemos hablar de Gomez de la Serna más Carriego y vanguardia y tradición nacional, Vanguardia y criollismo.

De aquí se pueden sacar una serie de conclusiones, algunas tienen mucha importancia para los debates literarios. Yo voluntariamente no hablé de Boedo, sino como interlocutores o pun-

tos de discusión con "Martín Fierro", uno podría decir que la fórmula que no encontró Boedo para una literatura nacional, la encontró "Martín Fierro" es decir porque Boedo no encuentra la fórmula, su realismo humanitarista que ustedes pueden encontrar en Barletta, no es la fórmula de esta literatura nacional que se estaba buscando. Los escritores que más la encuentran en Boedo son los que publican en "Martín Fierro" esto es Olivari (y difícilmente se pueda decir que pertenezca a Boedo) Tuñón, que en realidad pertenecía a "Martín Fierro", solo por su adscripción ideológica puede vincularse a Boedo. Encontrar esto en "Martín Fierro" supone un juicio global no solamente sobre la vanguardia sino sobre la perspectiva de fundación literaria en la década del '20 y el carácter muy productivo que tiene la obra de Borges y de Gironde en la literatura Argentina y el carácter poco productivo que tiene la tradición realista humanitarista del grupo de Boedo, Pero digamos que esta sería una discusión más literaria. Yo quisiera para resumir plantear de nuevo la cuestión de la Argentinidad, para hacer el nexo de lo que vamos a ver en la última reunión.

En 1882 en "Conflictos y armonías de las razas en América" Sarmiento, que había sido el teórico de la inmigración y que había dicho que el mal de la Argentina es la extensión y que había que llenarlo de inmigrantes, encuentra que el país se ha llenado demasiado de inmigrantes. Y que no son los inmigrantes en realidad rubios y civilizados que quería si no otros y dice "Argentinos, hasta que punto y de qué forma?"

Así comienza el libro. Es decir surge la inquietud sobre la constitución de la nacionalidad. Vimos en 1906, la ley de residencia de M. Cané y el extranjero visto como elemento de amenaza social, llegamos al 1910 y encontramos con que todo el eje de la operación fundadora de la cultura nacional tiene que ver con la afirmación del gauchesco, que, por supuesto había sido sanitariamente liquidado antes de esa fecha.

Se da un juego estructural, el lugar de la barbarie lo ocupa el inmigrante, el lugar de la heroicidad lo ocupa el gauchesco. Lo inverso de treinta años antes, los personajes van circulando estructuralmente en el sistema ideológico.

Tenemos dos líneas del nacionalismo en el '20, la línea más democrática, donde la fundación de

La cultura Argentina va a ser incorporando todas las razas, y la línea más autoritaria que es sólo lo hispanista.

Llegamos al '24, que es cuando creemos que nos vamos a encontrar a Europa misma en América, y nos encontramos con que de nuevo está la cuestión de la nacionalidad. Es decir, cuando yo digo Europa misma en América, es porque la lectura que se ha hecho tradicionalmente de la revista "Martín Fierro", es que es una revista de vanguardia que se pelea con todo el mundo, que hace bromas, epítafios, y parnasos satíricos.

La lectura que yo trataría de proponer es que nuevamente la cuestión de la nacionalidad, del '1924-28, aparece como un centro problemático para la vanguardia.

Llegamos al '28, que es el momento que desaparece "Martín Fierro", y "Martín Fierro" desaparece no porque nadie quiera ir a tomar el palacio de invierno, sino porque quieren votar a Yrigoyen. Borges dice, la revista tiene que inscribirse en la campaña presidencial de Yrigoyen y Mendez que era un hombre más vinculado a ideologías de tipo socialista dice que no, que la revista ha sido apolítica y tiene que seguirlo siendo, y los jóvenes radicales de la vanguardia son Yrigoyenistas, Borges tiene un texto de salutación para Gomez de la Serna, a su llegada a Buenos Aires, y le dice así: "...vos nos enseñaste a mirar la Argentina, y con ese sistema nosotros podemos mirar a dos hombres a Rosas y a Yrigoyen". Por supuesto que Borges moriría con ese texto hoy, pero es así.

Vemos entonces que en el '28 la vanguardia se fractura en función de esa cuestión central de la nacionalidad cultural. Y llegamos al 1931 y tenemos "Sur" que es la revista sin duda más cosmopolita, la revista sin duda más influyente en el proceso de modernización y europeización en la cultura Argentina. Sin embargo "Sur" se abre con tres reflexiones sobre el ser americano. Una reflexión de W. Frank, una reflexión de V. Ocampo y una reflexión de La Coehelle. Es decir que vuelve a ser América como problema. Digo esto para ver las cosas del otro lado, ojo yo no quiero decir de ningún modo que "Sur" no es una revista cosmopolita, una revista donde el elemento de importación y de traducción no sea fundamental y fundante; y al mismo tiempo no puedo ser ciego a la perspectiva de su preocupación americana, su preocupación de ¿qué somos los americanos?

Y de que manera la responsabilidad de los intelectuales argentinos es una respuesta a qué somos los argentinos y qué somos los americanos. Si uno continúa con la línea, uno va a encontrar que de ahí y en el marco de "Sur" también, empieza a producirse lo más importante: el ensayo sobre el ser nacional en la Argentina. Esto es, Martínez Estrada primero, que recorre toda la década del '30 y '40, y Murena después. Que también hace la pregunta de que somos los argentinos y porque estamos afectados de esta enfermedad. Siempre el diagnóstico era el de un país enfermo, claro en el '20 era un país optimista, la enfermedad estaba puesta en el inmigrante, mientras que en el '30 y el '40 todo es más siniestro y la enfermedad ya está puesta en nosotros.

Estos tres artículos de "Sur", después la línea que va de Martínez Estrada a Murena y de repente encontramos con que los jóvenes turcos de mediados de la década del '50 recogen una zona de la problemática que les viene por Murena, pero que a Murena le viene por Martínez Estrada, y que a Martínez Estrada le viene por Sarmiento. Es decir un proceso donde hay sucesivas rupturas, y no hay que subestimarlas, ya que fueron muy duras (la ruptura de los jóvenes de la revista "Contorno", D. Viñas etc. con la revista "sur" fue muy dura radical) pero tampoco hay que subestimar la inquietud sobre esta pregunta: la inquietud por el ser argentino y por tanto al no contestar esta cuestión del ser argentino, la imposibilidad de formular una estética argentina.

2. LOS RASGOS EXTRINSECOS, LA ARQUITECTURA, EL
MUEBLE, EL VESTIDO, LA PALABRA.
Por CARLOS ERRO.

Una impresión profunda tuve cierta tarde caminando por el centro de Buenos Aires, una impresión clara y violenta a la vez y que a mi se me ha quedado grabada en la memoria, sin duda porque muchas veces había pasado por el mismo lugar y muchas veces había observado las mismas cosas, sin que experimentara ninguna impresión digna de recordarse y menos de referirse. Esa impresión a que aludo, esa emoción a que aludo — toda impresión profunda por más que llegue, como en el caso a que me refiero, por la vía de la inteligencia, es un suceso emotivo — no representaba, para mí, propiamente una revelación, un descubrimiento, dado que eso mismo que ahora me impresionaba hartamente lo sabía; lo había aprendido, leyéndolo discursivamente expresado en más de un volumen; lo había observado y hasta yo mismo lo había comentado en un ensayo mío. Y, sin embargo, si a algo se parecía la impresión que tuve aquella tarde, era precisamente a una repentina revelación, a un fogonazo de luz que iluminara de súbito y totalmente algo que todavía estaba para mí en la penumbra. El hecho es que en ese lugar de Buenos Aires por donde caminaba meses atrás, existe una casa moderna, solitaria, en medio de un abigarrado conjunto de casas de estilos pretéritos, de viejos estilos adaptados al gusto del siglo XIX. Una única casa moderna, ubicada entre edificios donde sobreviven los rasgos contradictorios de la arquitectura característica de varias épocas divergentes y de diversos pueblos europeos. Y era tan acusado, tan brutal el contraste entre la faz esquelética, desmantelada, seca y de par en par abierta al sol de la casa moderna y las fachadas curvilíneas y frondosas de los edificios contiguos, recargados de arabescos, columnas y guirnalda de toda índole, empeñosamente clausurados, pertrechados contra la luz y el aire con una porfía digna de mejor causa, que comprendí con una vehemencia inusitada, con una vehemencia que entonces sentí por primera vez cómo el estilo moderno marca un viraje violento y súbito del espíritu y como el nombre tiene que haber sido sacudido e impresionado por hechos graves, fundamentales, cuando se decidió a llevar a cabo semejante cambio. Todo eso, más que comprenderlo, lo ví, lo palpé en aquella ocasión. Me parecía que la casa moderna era una expresión insuperable de dicho cambio; que estaba ahí y había sido mandada a nacer de ex-profeso para proclamarlo públicamente. Porque, como ya he dicho, la intelección del mismo fenómeno la tenía desde hacía tiempo; había pensado en ello muchas veces; pero hasta entonces ese pensamiento no era más que un pensamiento lógico, un pensamiento muerto, que dejaba insensible al espíritu, mientras que aquella tarde se había transformado en un pensamiento vivo, viviente, con fuerza sobrada para sacar al espíritu de su semiobscuridad tranquila y transportarlo a un mediodía lúcido y apasionante.

El estilo arquitectónico moderno señala claramente una firme voluntad de renovación, vale decir un decidido propósito de asomarse a un nuevo horizonte, de cambiar de postura, de vivir de otro modo, para decirlo todo en dos palabras. Entre una casa del estilo antiguo, que por razones de brevedad, aunque con plena conciencia de que la denominación no es literalmente exacta, llamaremos estilo del siglo XIX,

y una casa moderna, no existe una pequeña diferencia. Existe una gran diferencia. No se trata de una simple variación, sino de una franca revolución en el estilo de construir y de ordenar. Casi podríamos decir que si el estilo del siglo XIX mira hacia el Norte, el estilo del siglo XX mira hacia el Sur. Son dos posiciones señaladamente antitéticas. Hay mucha distancia entre ellas.

Mientras el estilo del siglo XIX es un estilo que se preocupa extraordinariamente de lo accesorio, el estilo moderno suprime todo lo accesorio; conserva sólo lo indispensable. El estilo del siglo XIX cultiva y hace resaltar el adorno, el decorado; la moldura, la columna, la cornisa, etc. El estilo moderno elimina el ornamento. Totalmente. Deja la pared lisa. La casa moderna parece una casa desnuda; la casa del siglo XIX parece, en cambio, una casa vestida y vestida generalmente con un traje pretencioso en el que sobra el cincuenta por ciento del bordado y de la tela. Y estamos tan habituados a la profusión inútil de la arquitectura del último siglo que muchas veces pensamos, a la primera impresión, que a las casas modernas les falta algo, como si fueran edificios sin terminar, edificios a medio hacer. Frente a una casa moderna se podría decir que al construirla no se ha tenido tiempo para demorarse en lo superfluo, o bien que se ha tenido un estado de ánimo incompatible con lo superfluo, que en este caso es el decorado, el adorno. (Porque muchas veces se dispone de tiempo para hacer una cosa en determinada forma, pero no se tiene el estado de ánimo adecuado para hacerla en esa forma). Ante una casa del siglo XIX habría que decir todo lo contrario.

Por otra parte, los edificios modernos producen una impresión de espontaneidad. De esa manera, piensa uno para sus adentros, construiría su casa una persona que nada supiera de arquitectura y que se viera obligada a hacerla a toda costa. Si a algo se parecen las casas modernas, es a las casas que los niños forman con sus juguetes, superponiendo cubos de madera. Las casas del siglo XIX exhiben un estilo trabajado, pacientemente urdido, retocado con parsimonia.

Las casas modernas tienden claramente a abrirse, a librar sus compartimentos al sol y al aire. Quieren hacer lo más reducida posible la distancia entre su ámbito y el mundo exterior. Que la casa consiga incorporarse el mundo exterior, el paisaje: atraerlo, atrapararlo, es el ideal. Si no precisamente lo inverso, algo muy semejante a lo inverso denuncia también claramente el estilo del siglo XIX; diríase, al compararlo con el estilo moderno, que rigiera, para él, un imperativo de clausura, de aislamiento, que buscara hacer bien marcada la separación entre el espacio limitado por el edificio y la naturaleza circundante.

Y bien, todo esto tiene una gran importancia, un profundo significado. El estilo arquitectónico tiene una gran significación.

La casa fué en su primer momento, en el período primitivo de la humanidad, nada más que un recurso para resguardarse de la intemperie, en ciertos casos consistente en cavidades subterráneas y en otros en chozas elementales de barro o de piedra. Pero a medida que el

hombre fué avanzando y libertándose del apremio de las asperezas climáticas, ya no se contentó con protegerse contra la lluvia y el viento; quiso acotar a su antojo una sección del espacio, cerrarla con muros opacos y disponer las cosas de tal modo que le fuera dado vivir dentro de un ámbito plenamente de acuerdo no sólo con sus exigencias físicas sino también con su actitud o sus ideas en el orden moral o espiritual. La casa, entonces, se convirtió en una vasta organización con aptitud para satisfacer las más complejas exigencias; de guarida se elevó a morada y el hombre, que había empezado por cavar su cueva como el animal, terminó, como el demiurgo, por erigir un pequeño mundo dentro del orbe.

Pequeño mundo, cosmos propio, cosmos humano, por oposición a la naturaleza, cosmos sin límite, cosmos físico, cosmos ajeno, cosmos inhumano; cosmos donde la voluntad del hombre rige por oposición al cosmos sometido a leyes inexorables que escapan a su dominio; todo eso entra, de manera principalísima, en la significación de una casa. Ese es el sentido fundamental de cualquier edificio en los estadios avanzados de la civilización. Y por lo mismo que la casa quiere ser un pequeño mundo, la arquitectura que se adopta para construirla revela una determinada concepción del mundo, y en eso radica la razón por la cual los estilos arquitectónicos traducen siempre, con notable patetismo y fidelidad, un especial sentido de la vida y del orden cósmico, esto es, una cultura.

Como todos los estilos arquitectónicos, el estilo arquitectónico moderno está cargado de alusiones; insinúa, quiere expresar muchas cosas. Refleja algo fundamental que sucede en el reino del espíritu. Y su significado se acrecienta y profundiza porque tendencias de idéntico carácter aparecen en el mueble y en el vestido.

El mueble tallado o repleto de molduras, el mueble monumental que heredamos de nuestros abuelos está desapareciendo. Su victorioso antagonista, el mueble moderno, es una pieza reducida a lo esencial, sin un sólo adorno superpuesto, tan sobria y desnuda como pueda imaginarse.

El vestido y también el arreglo personal acusan la misma evolución. La mujer ya no usa rodete, ni trenzas, ni largas faldas, ni miriñaque, ni el enorme sombrero que la mantenía a respetable distancia de su interlocutor. El hombre ha suprimido la peluca y la melena; se ha rasurado barba y bigote, ha abolido el largo levitón, las pompas sedas y encajes que le cubrían medio pecho, la capa y la toga. Todo esto ha sido reemplazado, en la mujer y en el hombre, por una indumentaria extremadamente sobria; aquí también cada día más reducida a lo estrictamente indispensable. Lo superfluo en fuga, lo superfluo en derrota, parece ser el hecho genérico que asoma por todas partes. Existe un paralelismo perfecto entre los rasgos fundamentales del estilo moderno en arquitectura y los rasgos del estilo moderno en materia de muebles y vestidos. Los dos acusan, con relación a los estilos que los precedieron, un cambio en el mismo sentido: y así se ve que el carácter de la moderna arquitectura no es algo circunscrito

al arte de edificar, sino una nota que reaparece en todas las cosas que el hombre actual construye para satisfacer sus necesidades; representa un modo peculiar de moldear las cosas indispensables para la existencia, una manera peculiar de organizar la vida; es todo un estilo de vida y es algo más que eso todavía: un síntoma, un signo del tiempo en que estamos.

¿A qué obedece ese signo? ¿Cómo es el estado de espíritu que lo produce al expresarse en la forma simple y escueta de las casas modernas y en la sobria conformación del vestido y el mueble de esta primera parte del siglo XX?

Es muy difícil saber cuál es el estado de espíritu de un hombre cuando construye una casa, porque al realizar esa obra no lleva como propósito principal expresar sus sentimientos, su estado de ánimo, sino hacer una casa cómoda, adecuada, conveniente. Y otro tanto puede decirse de quien diseña un mueble o un traje.

Pero sí se puede saber, con toda seguridad, cuál es el estado de espíritu de un escritor cuando escribe una página, porque su propósito esencial al escribirla es expresar su estado de ánimo, decir lo que siente o le preocupa en ese momento. Y esto no sólo es exacto con relación a las composiciones líricas, sino con relación a todas las producciones literarias, desde el poema hasta la novela y el ensayo.

El estilo de la arquitectura actual se parece extraordinariamente al estilo de los escritores que han sido profundamente conmovidos por los enigmas del espíritu y de la carne o que han tenido que enfrentarse con una realidad rigurosa y adversa; tiene un parecido impresionante con la expresión dramática del pensamiento.

El estilo de hombres como los que he aludido, es descarnado y áspero, enjuto, con cierta dureza enérgica y natural; desprovisto de primores y de atavíos prolijamente fríamente buscados; por eso a muchos les parece un estilo pobre o la ausencia de todo estilo, la negación de la literatura. De ningún modo podría ser comparado a un paisaje en que predominaran los valles o las colinas; habría más bien que compararlo con una escarpada serranía o con el mar en días borrascosos. Todo lo que le concierne alcanza una magnitud desusada y tiene sabor a cosa agreste. Es a la vez ardiente y ascético; siempre impetuoso, vehemente; jamás trabajado con morosidad de orfebre. Pues sobre todo es espontáneo, incapaz de calcular y de combinar; semeja la expresión directa e incorregida del pensamiento, la voz desnuda, el grito sangrante rompiendo bruscamente el silencio. Así es el estilo de los profetas hebreos, el estilo del Eclesiastés y de los Salmos, el estilo de las Epístolas de San Pablo, la forma del Antiguo y del Nuevo Testamento, la voz tremulante de toda la Biblia. Así es el estilo violento y franco de Tertuliano y la prosa desolada de Kempis. Así es el estilo del Pascal de los *Pensées*, atemperadas en este caso dichas características fundamentales por la medida natural en un hombre que llevaba a Francia muy adentro de su corazón. Nietzsche escribía una prosa exacerbada y selvática. Y Dostoievsky tenía el ritmo de la vida cuantiosa y atormentada, de la vida que no conoce el reposo;

como el andar de las fieras contra los hierros de la jaula. En el caso de Don Miguel de Unamuno la espontaneidad de la frase y la ausencia de toda clase de ornamentos no puede ser más patente. Recuerdo, a este respecto, la observación de un amigo mío, quien conversando cierta vez sobre el autor de *El sentimiento trágico de la vida* me dijo que el estilo de Unamuno "es un estilo en mangas de camisa". Y así es, en efecto; la palabra en el estilo de Unamuno sirve más para desnudar que para vestir el pensamiento; es una forma forjada con recursos elementales muy escasos, de la cual los retoques parecen estar prescritos completamente exenta de combinaciones y figuras agradables, casi indigente se diría; pero siempre viva, siempre efficacísimo instrumento para hacer sentir el pulso angustiado de la mente. Descuella por la acerada reciedumbre; sus mejores páginas traen a la memoria la meseta de Castilla y su áspero viento. El estilo de Péguy, la forma tan personal y tan inconfundible del estilo de Charles Péguy tanto en la prosa como en el verso, ofrece también un ejemplo bien claro de los rasgos a que nos estamos refiriendo. Dejemos la palabra a quienes estuvieron cerca suyo y nos han trasmitido lo que Péguy mismo pensaba de su propio estilo. "El arte, para él — dicen los hermanos Tharaud — consistía en seguir en sus inflexiones más ligeras el movimiento de su estilo alrededor de la realidad que trataba de captar". "Escribía bajo dictado. De ahí la expresión que él empleaba a menudo para decir que una cosa le parecía bien lograda. No decía: "Está bien". Decía: "Está dictado". Y su hijo, Pierre Péguy, escribe a este respecto en la introducción de *Prières*: "Muchos lectores de buena voluntad se confunden todavía ante el estilo de mi padre. A decir verdad, este estilo es la ausencia misma de todo estilo, es la anotación instantánea de una meditación, del pensamiento en estado naciente, sin la mediación de ningún arte; pero a ese pensamiento el papel lo aprisiona, lo fija".

Existe, pues, una similitud fundamental entre el estilo de los escritores que han sentido intensamente el contenido cruento de la vida y el estilo que el hombre moderno prefiere en la estructura y la conformación de las cosas materiales. Son los mismos los rasgos salientes de uno y de otro: la ausencia de ornamentos, la espontaneidad vigorosa y la desnudez de la forma. El estilo que imprime una fisonomía nueva a tantas cosas de la civilización presente, es una forma de expresión dramática. Ese es el motivo espiritual que explica todas sus características. El drama y el ornamento son absolutamente incompatibles. El drama verdadero nunca puede ser ornamental. Porque el drama es una tensión desgarrada y premiosa, que deja lo más entrañable al descubierto y quien la soporta no puede hablar si no es con el espíritu desnudo. En cuanto el drama se hace ornamental deja de ser drama y se convierte en una comedia. En estado dramático no se puede calcular, no se puede simular, no se puede fingir, no se puede decorar. Es el momento del grito, de la confesión desolada; entonces se ve algo que antes no se veía ni se imaginaba o se deja ver algo que se tenía oculto; es el momento de abrir los ojos aterrados ante

Tienen una belleza diversa e insita, y en esto se parecen a las estrellas y a las piedras preciosas. Pero si están mal ubicadas o en soledad su belleza se esconde y escapa a la percepción; sólo puede brillar cuando son partícipes de un orden, de una arquitectura ideal que se renueva en el estilo de cada escritor, con lo que vienen a desempeñar una función semejante a las piezas fundamentales de las construcciones geométricas. Superan infinitamente en diversidad y profundidad al sonido, la materia y el color; son el instrumento más complejo del arte. Medios expresivos de la conciencia humana y, a la vez, dueñas de una belleza intrínseca, ellas pueden servir lo mismo para decorar que para decir, pueden ponerse al servicio de la sensualidad como elevarse a símbolos fieles del espíritu. Hay un sensualismo verbal tan innegable y evidente como el sensualismo carnal. Quevedo, Góngora, Gauthier, Darío, etc., fueron grandes sensuales de la palabra y lo son, casi siempre, los hombres mulatos y los negros. Como la fiebre que las engendró, las páginas favoritas de la sensualidad son efímeras; terminan pronto por cansar y caer en el olvido. Dos direcciones, dos posibilidades de aplicación y de lucimiento se ofrecen, en suma, a la palabra; pero cabe afirmar, sin reservas, que ella alcanza su más espléndida hermosura y su gloria más firme, cuando en vez de convertirse en fin de sí misma, asumiendo funciones de adorno o boato, sirve, con humildad, para que el espíritu se refleje sobre la tierra.

No sería válida la objeción que se nos ha planteado; el estilo literario puede compararse legítimamente con el estilo arquitectónico y en general con el estilo de las cosas construídas mediante elementos materiales, desde que la palabra es un medio de decoración, de modo semejante a la manera en que pueden serlo, la arcilla, el mármol, la madera y todos los demás materiales concretos. No tiene por qué ser modificada la conclusión a que habíamos llegado. El estilo de la moderna arquitectura y las tendencias similares contemporáneas en los otros campos de la construcción y del diseño son una forma de expresión dramática.

Y ello está corroborado por las circunstancias históricas que acompañan al nacimiento del estilo moderno. El cual aparece a raíz de la Gran Guerra, cuando el hombre estaba todavía inquietado por el recuerdo de aquella lucha terrible y por los graves problemas a que dió origen después de terminada. Y se expande, y en algunas ciudades termina por desplazar completamente al estilo del siglo XIX, durante la última década, vale decir hoy mismo, ante nuestros ojos. Es una forma que ha sido concebida y se desarrolla en el tiempo lacerado que estamos viviendo, bajo el influjo de la realidad cruenta de la postguerra.

Los grandes rasacielos de cemento, las casas de paredes desnudas, son un testimonio mudo y formidable de la calidad rigurosa y apremiante de la vida que le ha tocado afrontar a nuestra generación. Y de la angustia del espíritu. Lo mismo reflejan las otras cosas construídas por el hombre actual. El traje, el mueble, los instrumentos más diversos suministran múltiples ejemplos sin réplica. Descarnado.

la realidad o de mostrar el pecho en llagas. Todo lo demás, la queja cuidadosamente pergeñada, el hábil lamento, la imploración con palabras académicas, es pura comedia, histrionismo elocuente. La mayoría de los románticos escribieron en un estilo decorado y frondoso, pero casi todos ellos, a pesar de sus muchas lágrimas, no pasaron por un auténtico drama; padecieron, en cambio, de melancolía; fueron profesionales de la melancolía atacados de neurastenia crónica.

Comprendo que a este paralelo entre el estilo elaborado a base de cosas materiales y el estilo literario que maneja palabras, es decir elementos desprovistos de cuerpo concreto, puede formularse una objeción. Cabría con aparente razón, pero sólo con aparente razón, argumentar que mientras las palabras son, por sí mismas, expresiones o símbolos de las ideas y es ajena a su naturaleza toda función decorativa, los elementos concretos no poseen dicho carácter simbólico y entra dentro de su condición natural el servir como medios ornamentales. Si ello fuera exacto, querría decir que nosotros hemos hecho una comparación entre cosas heterogéneas, o sea entre cosas que no pueden compararse; habríamos realizado, en otros términos, un parangón imposible, ilegítimo. Y esto nos lleva a tratar el problema de la aptitud ornamental de la palabra.

Reducido a su última expresión, a su fórmula más clara y simple, el problema a que hemos aludido, grave problema, por cierto, de estética y de literatura, puede plantearse del siguiente modo: ¿Tienen las palabras, como las estrellas y las flores, valor estético por sí mismas?, o, por el contrario, ¿son elementos neutros, comparables con láminas de acero o con piezas de cemento, que, aunque desprovistas de belleza intrínseca, pueden dar lugar, sabiamente ordenadas, a una construcción hermosa? Se han producido respuestas contradictorias y se seguirán produciendo mientras haya hombres sensuales y hombres ascetas, mientras en la humanidad graviten diversamente la sensibilidad y el espíritu.

A riesgo de no contentar ni a unos ni a otros, ensayaremos una respuesta imparcial, desde un punto de vista objetivo y filosófico.

Ante todo, impónese advertir que la palabra ejerce una función designativa, de representación, absolutamente extraña a las cosas con las cuales, por vía de ejemplo, acabamos de parangonarla. La palabra siempre representa algo; contiene una alusión a una idea, a un objeto, a un sentimiento; es un medio de duplicar el universo, de reproducirlo, algo así como el "doble" del difunto en las tumbas faraónicas; en tanto que las flores, las estrellas y el acero terminan en sí mismos y no evocan, con su presencia, ningún elemento ulterior. Aquéllas constituyen un símbolo; éstas sólo involucran su propio ser.

Todo ello es cierto. Pero ¡cuidado!. La consideración exclusiva de dicha dimensión específica de la palabra puede ser la causa de muchas respuestas erróneas al problema que nos ocupa. Casi todos los manuales de preceptiva literaria, por ejemplo, dicen algo que, en esencia, significa lo siguiente: las palabras no son fines en sí mismas, sino medios para expresar nuestro pensamiento; si éste está bien expre-

sado, poco importan los términos de que nos hayamos valido: la belleza no se busca más allá de ellos, en la forma resultante, en las ideas y sentimientos que comunican, y no en el vehículo de esa comunicación. vale decir, en las palabras. Y por este camino se llega, necesariamente, a concluir que la palabra es un elemento intermediario insípido, exento de belleza propia.

Contra dicho aserto pueden esgrimirse innumerables argumentos; cabe invocar el origen del idioma, la magia de la elocuencia, la historia de la literatura y, sobre todo, la confesión explícita de muchísimos poetas.

Casi todas las palabras poseen un origen metafórico; fueron, en sus momentos iniciales, traslaciones nacidas espontáneamente y es bien sabido que toda metáfora entraña un elemento poético. Aparte de ello, y sin contar los vocablos onomatopoyéticos que ejercen una función imitativa y tienen, por esto, innegable colorido, debe advertirse que innumerables adjetivos y adverbios no han podido engendrarse sino en un estado de emoción y que el estremecimiento espiritual, bajo cuyo influjo surgieron, se refleja patéticamente en la entonación peculiar de sus sílabas. Así sañudo, grácil, horrible, etc. El lenguaje, por otra parte, es felizmente una creación más poética que práctica. Ello se comprueba, de manera palmaria, comparando el exiguo número de palabras que se emplean en el comercio, la industria y las demás actividades llamadas prácticas, con el inmenso léxico de que disponemos.

El influjo de los oradores y la historia literaria suministran otra prueba cabal. Si las palabras fueran meros símbolos inertes, de dónde provendría el hechizo de la elocuencia, esa maravillosa fuerza de la palabra hablada que hace exclamar a D'Annunzio en su allocución a los poetas: "Tenéis en vuestras manos uno de los poderes más formidables del universo: el poder del verbo. Una frase bien construída suele encerrar mas encasia homicida que una fórmula química". ¿Cómo explicar la distancia que va del estilo suntuoso de Gauthier, de Swinburne, de Rubén Darío, al ascetismo verbal de los místicos? Finalmente, tampoco podría hallarse la razón por la cual cada generación tiene un repertorio de palabras favoritas. Rubén Darío, verbigracia, puso en boga varios vocablos conaturales de su vocación dieciochesca: lílial, azul, cólico, etc. Hacia 1900, para escribir bien era menester valerse incansablemente de tales términos. Leopoldo Lugones, por su parte, fué el principal renovador del acervo de rimas y en *El Solterón*, que es, a mi juicio, la máxima hazaña a este respecto, supo acoplar, con admirable soltura, boj y reloj, hez y ajedrez, frac y Balzac, etc. Actualmente — raro suceso — es un filósofo y no un poeta, José Ortega y Gasset, quien arroja a la circulación la mayoría de las palabras prestigiadas por el favor de la moda. Amputar, parejo, egregio, fabuloso, etc., palabras favoritas del escritor hispánico, son los vocablos predilectos de nuestros días en los países de habla española.

Pero hay algo más decisivo que todo esto, y es el testimonio de muchos poetas de distintas épocas, pertenecientes a diversas escuelas o tendencias. Tomo al azar, de entre los libros que he leído últimamente, dos confidencias concordantes. Dice Papini: "Hay palabras

blancas, frágiles y olorosas como jazmines; las hay de esas dulzonas y pegajosas, como el azúcar rojo de los caramelos de los niños pobres; hay otras blandas, tibias y viciosas, como las carnes de las amantes de cuarenta años; las hay luego de tal manera paradisíacas, álveas y extrañas, que únicamente las plumas de ganso de los viejos santos en ayuno las pudieron prender en el papel como trémulas mariposas hechas de polvorientos reflejos; las hay, en fin, de esas de tal manera públicas e insípidas, que la prosa compuesta con ellas se deshace entre los dedos como miga de pan duro. Pero las palabras que escojo y prefiero no son esas; las mías tienen que ser duras como la piedra fuerte: escabrosas, áridas, desagradables, como los pedruscos que se despeñan de las cimas y saltan de las escavaciones de las minas; han de estar pagana, espontánea y obscenamente desnudas, como salieron de las bocas vinosas de la plebe creadora". Y Jaime Torres Bodet, el joven poeta mexicano, escribe:

Yo cantaré alguna vez la alegría de las palabras...

Su materia dura y fructuosa.

Su levedad

que sólo puede pesarse en una balanza de música.

Su rapidez en pulsar todas las cuerdas del río

con una sola prisa de agua.

Su lentitud, que apresura el verano de los colores

para prolongar el otoño de las frangancias.

Su vuelo rápido de palomas

y su regreso paulatino de barcas...

(He pensado escribir un ensayo (quizás lo haga alguna vez) que se titularía: "Panegírico de las palabras incoherentes". Siempre me han intrigado las palabras aparentemente absurdas que pronunciamos cuando estamos muy emocionados. El grito ¡solo! que, junto con el nombre del sujeto a quien va dirigido, lanza la multitud, en los momentos de arrebató, para aclamar a sus ídolos; aparentemente no tiene sentido. El calificativo "negro" o "negra" que se aplica a la persona amada, aunque sea blanca o rubia, parece un capricho desprovisto de significación racional. Sin embargo, sospecho que esas palabras que están tan cerca de la vida, son los signos de profundas tendencias vitales que pugnan por expresarse. Tienen un sentido y un sentido mucho más denso que las palabras comunes, claras; sólo que aun no lo hemos descifrado. No son, en realidad palabras incoherentes — aunque no hemos descubierto su coherencia —, porque las palabras de las cuales puede decirse con propiedad que son incoherentes, no se relacionan con ninguna realidad verdadera y aquéllas aluden a una realidad henchida de contenido, de substancia).

Las palabras son, pues, signos, símbolos, vivos, múltiples, polirítmicos, a los que es dado, por lo mismo, tanto traducir fríamente el pensamiento como provocar los más opuestos estados de ánimo, desde el entusiasmo y la ira hasta la embriaguez, la fascinación y el arrobó.

reducido a lo esencial y abierto al mundo exterior; esos son los rasgos extrínsecos más acusados del estilo de la época presente; así es la expresión con que han surgido y están surgiendo las cosas desde hace veinte años. Las grandes y las pequeñas cosas. Y ello revela que esa expresión está estrechamente ligada a la entraña de nuestro tiempo.

CARLOS ALBERTO ERRO

SOBRE UN MAL DE ESTA CIUDAD

Las personas que viven en los pueblitos del Norte (Vicente López, Olivos, Martínez, San Isidro, etc.) y que, obligadas a ir diariamente a la ciudad hacen el viaje en automóvil por el camino del bajo y recorren luego las avenidas Vértiz, Alfaro y Leandro N. Alem, tienen ocasión de ver desarrollarse ante sus ojos un espectáculo consternador. Toda la primera parte del trayecto, hasta la avenida Vértiz — y en especial los alrededores de las avenidas C. Paz y General Uriburu —, está sembrada de casas, pequeñas y grandes, que sólo armonizan entre sí por el perfecto mal gusto que las ha inspirado. Pocas excepciones. Cuanto más diminutas son las casas (piénsese en la avenida General Uriburu), tanto más se vengan de serlo ofendiendo a la mirada inocente con sus pretensiones agresivas. Siempre la historia de la rana que quiere igualar al buey. En cuanto a las casas grandes, son de un "rastacuerismo" capaz de hacer llorar a una manada de hipopótamos (suponiendo que se haya refugiado en estos paquidermos el sentido de la arquitectura o la simple discreción de que carecen los naturales del país). Entiéndase bien que no hablo de las viejas quintas ubicadas en las barrancas y que, por desgracia, van desapareciendo una por una con sus bojes, sus eucaliptos, sus espinillos olorosos, su maraña de rosas y madreselvas, sus corredores velados de jazmines, en fin, todo lo que hacía de ellas lugares de un carácter y un encanto únicos en el mundo. No había "rastacuerismo" en esas quintas, sino algo auténtico y digno que parecemos haber perdido para siempre el don de recrear. Y, de paso, qué espantosos loteos los de la mayoría de esas propiedades cuando se rematan. No se tiene en la cabeza más que esta única idea: la ganancia. Y lo que de ello resulta no puede ser nunca hermoso. Imposible hacer nada que valga la pena en lotes cuyas proporciones son francamente antiestéticas.

Qué espectáculo desalentador: casas, pequeñas y grandes, recién construidas y profundamente inarmónicas; viejas quintas subdivididas en pedacitos, sin un plan en que se tenga en cuenta la belleza, y cuyos árboles se derriban para vender la leña antes del remate. Estas cosas entristecen las verdes mañanas de primavera. ¡Por suerte — nos decimos, mirando el camino a derecha e izquierda — los dueños de estas casas no pueden cambiar el perfume de los paraísos para hacerlo rimar con el aspecto de sus viviendas o para ganar unos pesos! Si eso fuera posible, tendríamos que repetir con el poeta:

“Le printemps adorable a perdu son odeur”

Y a esto lleva, seguimos diciéndonos, la realización del “sueño de la casa propia”. A esta indecible fealdad. A este galimatías. A esta indecorosa mezcla de malos gustos distintos, de inculturas, que se han arrogado el derecho de expresarse en ladrillos. ¡Por qué aberración monstruosa esa gente que se somete con toda naturalidad a un “standard” en materia de automóviles, de cuellos, de paraguas, de cacerolas, etc., se imagina que el honor exige no someterse en absoluto cuando se trata de casas? ¡Por qué muchos que pasan por inteligentes se figuran que esta terrible mezcla es más pintoresca y que están autorizados a ella por derecho inalienable? ¡Se tiene acaso el derecho de hacer lo que se es incapaz de hacer bien? Si se me antoja fabricarme yo misma un teléfono “a mi gusto”, bien sé lo que me ocurrirá: que no tendré teléfono, como que soy absolutamente incapaz de fabricar uno con mis propios medios. De nada me valdrá decir que estoy en el derecho de tener un teléfono a mi gusto...

Todas esas personas ¡han olvidado que la belleza de ciertas viejas aldeas europeas, de la Place Vendôme, de la rue de Rivoli, se debe a una feliz “standardización”!

A medida que el automóvil avanza por la avenida Vértiz y pasa a la avenida Alvear, nos lo preguntamos con más insistencia y el monólogo interior se hace más violento. Pero llega al estado volcánico ante el muestrario de arcadas irregulares que se suceden a lo largo de Leandro N. Alem. Hacen pensar en esas yuntas desparejadas que se veían en otro tiempo en los breaks o en las victorias de las estaciones suburbanas. La fealdad se vuelve, aquí, símbolo no ya de vanidad ignorante sino de imperdonable desidia criolla. En esta avenida, la mirada de cualquier persona de mediana sensibilidad acaba por refugiarse desesperadamente en el cielo, en los árboles y busca en el horizonte las chimeneas de algún transatlántico amigo. Un transatlántico en que podamos huir hacia ciudades donde no sólo subsiste la belleza antigua sino donde se organiza la belleza nueva... (Quitémonos aquí el sombrero ante la Italia actual, la tierra más cargada de las cadenas de la belleza antigua y la más preocupada por ser digna de esas cadenas, es decir, por no permanecer encadenada en ellas). Pero la huida en un transatlántico sólo es posible para muy pocos. Y aun entre esos pocos, los que se inquietan por su país sienten que esa huida sería una confesión de derrota.

Y nosotros no aceptamos la derrota. Sabemos por experiencia que ningún esfuerzo, por inútil que parezca, lo es en realidad. La aparente derrota de hoy es el punto de arranque del triunfo de mañana. Si la causa es buena, no hay más que perseverar contra viento y marea. Es difícil, pero no es imposible.

Cuando, hace cerca de diez años, hice construir en Mar del Plata una casa que no tenía, ¡ay!, otro punto de contacto con los verdaderos edificios modernos que su exterior y su interior estrictamente despojado de adornos — eso que los franceses llaman con tanta gracia “pâtisserie” — y sus amplias terrazas, el vecindario puso el grito en el cielo. (Pido disculpas, ya que se acostumbra hacerlo, por hablar de una experiencia personal. Pero ¿de qué otra experiencia se puede hablar honestamente?). Le Corbusier, que la visitó, la encontró de su agrado. Cito esta opinión, que merece respeto, para probar hasta qué punto el escándalo que provocó el edificio no tenía ninguna relación con lo que hubiera podido

justificarlo. Pues hay casas que en verdad son, en su género, atentados contra el pudor, ultrajes a las costumbres, en fin, algo indecente (¡oh, esas urnas, esas pérgolas, esos escudos, esos leones, esas guirnaldas, esas cariátides, esas cornisas, esas columnas que nada sostienen; y todo en simili-piedra, materia obscena!)

En una palabra: mi casa no era indecente y, sin embargo, el público se comportó con ella como si lo hubiera sido. Las gentes interrumpían ante mi puerta sus paseos en automóvil o a pie y se ponían a hacer chistes, se daban de codazos, estallaban de risa, se cambiaban guiñadas significativas, lanzaban exclamaciones burlonas. Cuando más parecían divertirse era a la hora del té, pues yo tenía por costumbre tomarlo ante mi gran ventana abierta a la terraza. Si el viento soplaba del lado del mar, hasta alcanzaba yo a oír sus observaciones sarcásticas.

Algunos — y me figuro que tanto atrevimiento debía ser fruto de una apuesta — llegaban al extremo de llamar a la reja del jardín para preguntar al cirviente que respondía al llamado si esa construcción era una usina o un establo.

La indignación que esta pregunta causó en aquel a quien le fué dirigida me demostró hasta qué punto se había debido subrayar que se me quería tomar el pelo. Traté en vano de calmar su furor explicándole que una casa que había cambiado las urnas, las pérgolas, los escudos, los leones, las guirnaldas, las cariátides, las cornisas y las columnas (qué por otra parte no hubiera aceptado a ningún precio) por buenas habitaciones para los criados debía lógicamente parecer un establo a esos inocentes. No quiso escuchar razones. Y me costó mucho persuadirle de que no regara a los transeúntes bajo pretexto de regar el cerco de retama recién plantada.

Tales fueron las violentas reacciones suscitadas por un ensayo de arquitectura moderna, hace pocos años, en este país.

Hoy la resistencia está casi definitivamente vencida. A semejanza de Ciroveo, varios de estos fieros sicambros bajan la cabeza y empiezan a quemar lo que habían adorado y a adorar lo que habían quemado. Esperemos que esto nos salve al menos de los falsos Luises, de los falsos Renacimientos, de todos los horrores de una ciudad nueva puesta a remedar las ciudades antiguas. Pero esta repentina chifladura por la arquitectura moderna, que crece rápidamente, encierra otros peligros. Y ante todo, entre nosotros parece, las más de las veces, limitarse a la fachada. Además la cursilería encuentra misteriosamente manera de colarse hasta en este estilo que le ofrece tan poca "prise", como los mosquitos en el mosquito. Y los efectos de la cursilería sobre la arquitectura moderna son aún más corrosivos que sobre la antigua. Como es más austera, se presta menos a soportarla.

A punto de entrar en el dominio de las cosas de moda — si es que ya no ha entrado —, la arquitectura moderna está hoy amenazada por el "snobismo" de formador. El "snobismo" tiene el grave pecado original de caricaturizar inconscientemente, de puerilizar las necesidades, las verdades fundamentales que están en la fuente de todos los grandes movimientos de renovación. Así el que anima la arquitectura de nuestros días.

En un libro que acaba de publicarse en Londres, Walter Gropius dice: "Se está hoy reconociendo ampliamente que, aunque las formas exteriores de la nueva arquitectura difieren fundamentalmente, en sentido orgánico, de las de la antigua, no son caprichos personales de un puñado de arquitectos ávidos de innovar a toda costa, sino, sencillamente, el inevitable y lógico resultado de las condiciones intelectuales y técnicas de nuestra época".

Y en su capítulo sobre la "standardización", estas líneas que resumen lo que debería ser proclamado a voz en cuello: "El temor de que la individualidad sea aplastada por la creciente tiranía de la "standardización", es una especie de mito incapaz de resistir el menor examen. En todas las grandes épocas de la historia, la existencia de "standards" — es decir, la adopción consciente de formas típicas — ha sido el criterio de una sociedad culta y bien organizada; pues es un

lugar común el que la repetición de las mismas cosas con el mismo propósito ejerce una influencia fijadora y civilizadora sobre el espíritu de los hombres”.

Si algo le falta a la ciudad de Buenos Aires, es por cierto una inteligente “standardización”. Bendita sea la “standardización” que concentra las cualidades esenciales en un tipo, en un modelo, y se hace así sinónimo de unificación, de dignidad. Bendita sea la “standardización” común denominador de un período, que impedirá al nuevo rico sin cultura y al pequeño burgués presuntuoso materializar su cursilería en “el sueño de la casa propia” hecho ladrillo.

Pero yo me pregunto si las hermosas ciudades modernas, rodeadas de jardines, que me imagino tan bien y de las cuales tanto me han hablado Le Corbusier y Gropius, podrán existir mientras la sociedad no haya cambiado fundamentalmente. ¿Y cuál será, cuál deberá ser ese cambio?

Me temo que esas ciudades nuevas no se puedan construir sino en una sociedad purificada, bien distinta de la nuestra.

En un artículo publicado en el número 2 de SUB, un arquitecto argentino sensible a la belleza y a la fealdad, Alberto Prebisch, decía que no veía otro porvenir para Buenos Aires que un temblor de tierra. Pero estamos demasiado lejos de la región andina para poder contar con su violencia. Es lamentable, pero evidente. No podemos aguardar a que la naturaleza venga en nuestra ayuda. ¿Entonces. ¿Serán capaces los hombres de fabricar un temblor de tierra? Es lo que me pregunto diariamente, ciudad mía, a lo largo del trayecto que me lleva hasta tu corazón. Es lo que me pregunto mirando los gomeros de la Recoleta, que son, con algunos otros árboles magníficos, diseminados en nuestras plazas, los únicos adornos auténticos que llevas. Me lo pregunto al atravesar, por la mañana y por la noche, tus charcos de fealdad, evitando empantanarme demasiado en ellos, como cuando se atraviesa un camino familiar después de la lluvia. Me lo pregunto al buscar, desde todos los pisos a que me trepé, una vislumbre del Río de la Plata color dulce de leche, al que vuelves tontamente la espalda. Para ese río tan hermoso y tan singular, debieras haberte preocupado de hermosearte singularmente.

Y si no lo has hecho hasta ahora, ciudad mía, comprende mi rencor. Veo tus posibilidades. - Líbrate para siempre de la tentación de imitar las viejas y magníficas ciudades de Europa, o parecerás eternamente una grotesca caricatura. Otro destino te aguarda. Las ciudades que hoy es posible construir, bañadas en follaje y en sol, tienen una belleza que les es propia, peculiar y que no cambia por ninguna otra. Las viejas ciudades son maravillosas de ver, pero inhabitables como museos.

¿Cómo escapa aún a la perspicacia de mis compatriotas — eternos paralizados por la hiperestesia del sentido del ridículo — que es tan grotesco construir hoy, en todas partes del mundo y especialmente en los países nuevos, castillos góticos y falsos Luises como sería grotesco — y peligroso — prepararse para la guerra haciendo provisión de alabardas, partesanas, ballestas, arcabuses y armaduras del siglo XVI?

La arquitectura moderna no es un capricho personal de algunos arquitectos, como tan bien lo dice Gropius, ni esa cosa a la moda, sospechosa por mezclarse en ella los “snobs”. Es una transformación inevitable, importante y sintomática que ganará lentamente terreno. Es todo un estilo de vida lo que cambia.

VICTORIA OCAMPO