

BRUNO **ZEVI**

2

conferencias

MINISTERIO DE EDUCACION
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

Ministerio de Educación
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Decano: Francisco N. Montagna

Vicedecano: Jorge R. Spika.

Consejo Directivo:

Remo R. F. Bianchedi

Mario J. Buschiazzo

Alberto E. Dodds

Alberto A. González Gandafi

Ernesto F. Riganti

Isaac Stok

Alfredo Villalonga

Bruno Zevi

2 conferencias

1

La historia como instrumento
de síntesis de la enseñanza de la
Arquitectura.

2

La estética moderna y la
historiografía arquitectónica.

Bruno Zevi, uno de los más brillantes promotores del estudio de la Historia y la Crítica Arquitectónica, organizador del movimiento de la arquitectura orgánica en Italia, pese a su juventud es también profesor en las universidades de Roma y Venecia.

Estudió en EE. UU. con Gropius y desde entonces ha publicado un conjunto importante de libros y trabajos, entre ellos “Saber ver la Arquitectura”, ya traducido al castellano; “Historia de la Arquitectura Moderna”, “Historiografía y Arquitectura”, etc., etc.

A invitación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires, Bruno Zevi dictó en agosto de 1951 un curso del cual publicamos la primera y la última conferencia.

Después de escuchada en su sonora humanidad la vibrante palabra de Bruno Zevi, la Facultad recoge en la estampa su eco sugerente y fecundo.

Alumnos, profesores y estudiosos podrán así reconstruir las tesis fundamentales de Zevi, fijando cabalmente su alcance e intimando con el espíritu que las anima.

La gran construcción ideológica trazada en amplia parábola por el disertante tiene así la conclusión y coronamiento condignos, aun cuando el texto sólo consigne su primera y última conferencias; pero en ellas se encuentran cifradas las ideas capitales que desarrolló en las otras, que fueron improvisadas; y Zevi prefirió eludir en esa ocasión la fría avidez taquigráfica porque, según dijo, una buena clase puede a tal punto resultar un mal libro como a veces un buen libro puede ser una mala disertación. Debe respetarse este parecer, pese a que lo encontramos discutible.

¿Pero qué no es discutible en Bruno Zevi? He ahí su mejor condición. Su pensamiento polémico, sus concepciones vigorosas y juveniles, su sentido vivo y palpitante de la historia, su actitud lírica en la contemplación y reconstrucción del pasado, su ímpetu creador, en fin, todo ello animado con su palabra tensa y cordial, constituirá por mucho tiempo un feliz acontecimiento en la vida de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires. El suyo ha resultado un aporte inapreciable para nuestro constante propósito de vivificar los planes didácticos de la carrera. Zevi ha sabido allegar su contribución con el acento de los grandes espíritus latinos y ha confirmado que, como prenda principal de su talento, posee las dotes auténticas de un escritor. Se lo advierten sus grandes libros y se lo advierte también en estas clases dictadas en Buenos Aires: vivo sentido del valor estilístico, expresión enérgica y plástica de las ideas, lenguaje llano y pleno de matices internos e inspiración bebida en las fuentes más puras de la tradición greco-latina.

Ciertamente, la presencia de Zevi en Buenos Aires consulta las necesidades más sustantivas de esta Facultad, no porque la casa no posea, afortunadamente, un equipo brillante de profesores de Historia de la Arquitectura, siempre dispuestos a indagar y debatir toda nueva concepción que en la materia se sostenga, sino porque con esta acción, como con otras similares, se procura dar un contenido propio a esta nueva casa de estudios de la Universidad de Buenos Aires que, como hemos sostenido otras veces, no por tener existencia legal y formal tiene todavía plena existencia espiritual. A la misma necesidad respondió la anterior visita del profesor Pier Luigi Nervi, que nos sorprendió con sus audaces realizaciones prácticas, en tanto que Zevi nos permite contemplar la historia de la arquitectura en su aspecto ideológico y estético.

FRANCISCO N. MONTAGNA

Decano

1

La historia como instrumento de síntesis
de la enseñanza de la Arquitectura

Conferencia pronunciada en la Facultad
de Arquitectura y Urbanismo de la
Universidad de Buenos Aires, de 1951.

Señor Rector,

Señor Decano,

Señor Embajador,

Señoras y señores,

Muy queridos estudiantes:

Es para mí motivo de profunda alegría haber sido invitado por la Universidad de Buenos Aires a desarrollar un curso de historia de la Arquitectura. Y, por tal honor, quedo agradecido ante todo al ilustre profesor Montagna, cuyo nombre es bien conocido en Europa como el de un ferviente y tenaz propulsor de la renovación de los estudios arquitectónicos en este país. De igual modo, quedo agradecido a todo el Consejo Académico y, en particular, a los colegas Becker y Buschiazzo, profesores titulares de Historia del Arte y de Historia de la Arquitectura, respectivamente, en esta casa de estudio.

Al partir de Europa, saludé al profesor Lionello Venturi, director de la Escuela de Perfeccionamiento de Historia del Arte de la Universidad de Roma, y al profesor Giuseppe Somoná, Rector de la Facultad de Arquitectura de Venecia. Dije a ambos que viajaba por un mes a la Argentina, a fin de dictar un curso de historia de la arquitectura, y, por su parte, me encomendaron no sólo traer su saludo fraternal a los ilustres miembros de esta universidad, sino, además, expresarles el profundo significado que revestía para ellos esta invitación.

Es, señor decano, un significado que va más allá de mi modesta persona y de la pequeña contribución que he aportado a la renovación de los estudios históricos de arquitectura. Es también una indicación precisa y tanto más significativa de las directivas culturales de esta universidad. He tenido la fortuna de haber sido invitado por muchos países (y, últimamente, incluso por España) a dictar conferencias y lecciones. Pero ninguna invitación me ha conmovido ni atraído más que la formulada por vosotros. En vuestro ilimitado país, que no es todo él más que un océano de construcciones, que está dedicado por entero a una expansión económica e industrial, en el que rige la mentalidad valerosa de los emigrantes y los precursores, en este vuestro país volcado totalmente hacia el futuro, hay un solo peligro. Es el peligro de todos los países de rápida industrialización, es decir, el de confundir la multiplicación de los medios de vida con los fines religiosos y morales de la vida; el de substituir, por el progresivo dominio material del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza, la esencia interior y los valores profundos del hombre. En otras palabras, existe el peligro de abismarse, agotarse en el presente olvidando el pasado, o sea, de no comprender cómo el presente puede ser construido a condición de que sea comprendida la génesis y el

acondicionamiento histórico previo. No obstante, vosotros demostráis que la Argentina es inmune al peligro americano de caer en un triste pragmatismo; que aun durante esta maravillosa expansión industrial mantenéis el sentido y la consciencia de la cultura, es decir, el sentido y la consciencia de la historia. Es ésta una nueva y curiosa aventura en la historia del mundo: una nación moderna que, en pleno progreso económico y mecánico, no sólo no pierde, sino que además avalora su consciencia humanística. Tal es la razón por la cual, aparte de emocionarme el seros grato como persona, me siento conmovido y honrado por colaborar en esta nueva experiencia de civilización.

¿Qué es, señores, la historia de la arquitectura, y para qué sirve? ¿Qué relación hay entre la historia y la arquitectura, entre la meditación crítica y la energía creadora? ¿Por qué, en todo el mundo, de Finlandia a Italia, de Inglaterra a los Estados Unidos, se siente como aquí la necesidad de pensar nuevamente en la función de la historia de la arquitectura, en la formación didáctica de los jóvenes arquitectos? ¿Por qué se discute, se litiga, se guerrea sobre este aspecto de la arquitectura que, hasta hace pocos años, constituía el pariente pobre, el tema olvidado de los estudios arquitectónicos, hasta tal punto que éstos terminaban en la técnica y en la plástica, en la composición abstracta o en la realización mecánica? La razón es la siguiente: habíamos ultrajado y confundido a la más hermosa mujer del mundo, la arquitectura; habíamos creído que el mejor método para amarla era tomarla y reducirla a pedazos, seccionarla en tales y cuales partes; cortarle la cabeza y ponerla en una casilla, cortarle las piernas y ponerlas en otra casilla, cortarle el tronco y los brazos y ponerlos en otra casilla. En Europa hemos llegado a cortar esta bella mujer, la arquitectura, en 36 pedazos: composición, plástica, historia antigua, historia moderna, ciencia de las construcciones, instalaciones modernas, características distributivas de los edificios, urbanismo, técnica urbanística, física técnica... y muchas otras materias, muchas otras secciones, muchos otros cortes. Después de haber ejecutado esta operación, nos hemos vuelto a la fascinante mujer y le hemos dicho: ¡Te amo! ¿Adivináis lo que ocurrió? Disecada en treinta y seis partes, no contestó más. Estaban los brazos, las piernas, el tronco, la cabeza, los cabellos rubios o morenos (es una mujer única y la más bella), pero faltaban los sistemas de circulación, el aparato respiratorio, los nervios. El alma no habíamos podido apartarla y depositarla en una casilla. Había volado al cielo o al infierno.

Después de años y años de disección y análisis, ha llegado el momento de una reintegración, el tiempo de recordar qué es lo que analizamos; ha llegado el momento, una vez examinados ya los componentes de la arquitectura, de asociar nuevamente entre sí las partes, de infundirles una nueva inteligencia y una nueva vida.

¿Cuál es este elemento unificador, qué es tal tejido de conexión, esa liga, ese instrumento de síntesis de la arquitectura y de su enseñanza? En todo el mundo, con mayor o menor claridad (quizá con mayor claridad en Italia en virtud de cincuenta años de desarrollo filosófico coherente, por mérito del único genio italiano viviente, es decir, de Benedetto Croce, y de su identificación entre espíritu e historia, o sea, entre filosofía e historia), en todo el mundo, decía, se tiene la impresión de que el instrumento reunificador es proporcionado por un nuevo concepto de la historia, entendida en un sentido vivo y funcional, como interpretación dinámica de la vida. La ciencia de la construcción no es un manual estático de fórmulas y ecuaciones; tiene su desarrollo, esto es, su historia siempre vibrante. La plástica, las concepciones figurativas, la técnica del dibujo, la indagación estadística, sociológica y económica no son ciencias cristalizadas con soluciones definitivas: son ciencias fértiles y vibrantes, que crecen, maduran, se amplían, proliferan. Sólo una renovada historia de la arquitectura puede reanimar los elementos estancados de nuestra didáctica arquitectónica. Y, por dicha causa, el problema de renovar la enseñanza histórica es hoy el centro de la discusión sobre la enseñanza de la arquitectura.

Alguno podrá preguntarse: Pero, ¿por qué pensamos hoy en renovar y vigorizar los estudios históricos; cómo es posible que las generaciones que nos precedieron no hayan advertido un hecho que hoy a nosotros nos parece tan evidente? A esta pregunta sobre la naturaleza actual de la historia, puede responderse sólo con la historia. Si la filosofía moderna nos ha enseñado la identificación entre espíritu e historia, es lógico que a un interrogante espiritual se pueda responder sólo con el instrumento del espíritu. Por ello es que, en esta lección de introducción al método, me propongo trazar brevemente la historia del drama de la historia de la arquitectura en el siglo pasado.

Señor Decano: al morir, y murió en 1914, el siglo XIX nos dejó por herencia cuatro hijos. Niños robustos, fuertes, bien educados, pero que, para formar una familia armoniosa, tenían un grave defecto: no se entendían entre sí y no se ponían de acuerdo. En esta desunión, en esta discordia familiar, se ve el drama de la consciencia partida del ochocientos, su *split personality*, la neurosis que lo paralizó.

¿Qué hijos eran éstos? El primero, la erudición arqueológica. Desde fines del siglo XVIII, una maravillosa aventura de descubrimientos e indagaciones había revelado el mundo antiguo. Desde la magnífica sistematización histórica del arte griego por Winckelmann, fueron devueltas a la consciencia del hombre las grandes civilizaciones antiguas, medieval y moderna. La arqueología, especialmente por obra de los estudiosos alemanes, y la historia del arte, por obra de estudiosos de varias naciones, y particularmente austríacos como Riegl y

Wickhoff, se convirtieron en ciencias autónomas. La investigación arqueológica y el atribucionismo artístico pasaron del plano del diletantismo al del rigor científico. La historia del arte y por lo tanto la de la arquitectura se convirtieron, gracias a este gran producto del siglo XVIII, en ciencias autónomas e independientes.

El segundo hijo fue la resurrección estilística. Excepto el neoclasicismo, a través del siglo XIX hemos advertido el resurgimiento de todos los estilos, del neogreco al neobarroco, del neorrenacentista al neoegipcio. El entusiasmo por los descubrimientos arqueológicos determinó la imitación estilística. También veis aquí que, cuando se habla del siglo XIX, no se habla de una edad cronológica, sino de una edad ideal de la historia humana. El hombre moderno es fruto de toda la historia del mundo, aunque no todos los animales con dos brazos y dos piernas que caminan sobre esta tierra son hombres modernos. Cada uno tiene la edad que se merece; cada uno tiene la edad que ha elaborado en su propio interior. Hay hombres que poseen cinco mil años de edad y otros que son mentalmente prehistóricos. Aquellos que construyen hoy en el estilo del pasado, son hombres del siglo XIX, o sea, deben crecer todavía cien años, no han nacido aún a la cultura contemporánea.

El tercer hijo del siglo pasado es la moderna crítica de arte. Se trata de otra grandiosa conquista, y no de los críticos y los historiadores de profesión, sino de los artistas que defienden su derecho a la originalidad creadora. Este hijo actúa no en el campo de la arquitectura (hasta tal punto que la moderna crítica de arte comienza a ser aplicada a la arquitectura sólo en estos días) sino en la literatura y la pintura. Dos nombres franceses bastan a este respecto: Flaubert para la literatura y Baudelaire para la crítica figurativa.

El último hijo del siglo XIX es la arquitectura moderna: el grandioso capítulo de ingeniería que va del Palacio de Cristal a la Galería de las Máquinas, el desarrollo de las *Arts and Crafts* en Inglaterra, la epopeya del *Art Nouveau* con sus magníficos genios y luego con su decadencia, el prorracionalismo de fines del siglo hasta 1914. (fig. 1)

Éstas son las cuatro herencias que hemos recibido del siglo XIX. El drama de esta herencia se deriva del hecho de que dichos cuatro componentes culturales no pueden integrarse, no pueden formar sistema, es decir, no pueden construir una cultura.

Tratemos de hacer combinaciones. La situación de la arqueología es la siguiente. (fig. 2) El ojo del siglo XIX mira el pasado a través del diafragma de la erudición, y este pasado revela, en todo su arco histórico, la remota edad de la protohistoria hasta los fines del siglo XVIII. Pero cuando, por medio de la cultura, se procura reconstruir el presente, entonces, como los prsbitos, no ve más. Su rayo prospector se interrumpe, y el vacío subsiguiente en el orden de la creación es colmado con la imitación estilística, con *revivals*. Pero la erudición no

es historia, ni sirve para forjar, a través de la interpretación de sus orígenes y su desarrollo, la cultura del presente. (fig. 3) No conozco mejor símbolo de tal situación que una vista de Alberobello, en las Apulias. Aquí veis los restos prehistóricos que constituyen el tapete edilicio de esta magnífica región, y sobre este basamento prehistórico, la catedral neoclásica de Antonio Curri, de 1885. El erudito siglo XIX ve y exalta todo el gran arco que va de la prehistoria al neoclasicismo, pero es incapaz de ver con sus propios ojos, es incapaz de comprender la fuerza maravillosa del Palacio de Cristal de la exposición de Londres de 1851, (fig. 5) aquel palacio cuyo centenario es celebrado este año, en el Festival de Gran Bretaña. Es incapaz de ver las grandes estructuras de la ingeniería, y es incapaz incluso de comprender los pequeños objetos de artesanía y adorno (fig. 4) del siglo XIX, como estas espléndidas asas flexibles de Henri Van de Velde que se encuentran en el Museo de Hagen.

Si la erudición era présbite, la arquitectura moderna era miope. El ojo del artista veía a través del diafragma de su inspiración personal, lo cual era justo; elaboraba una defensa crítica e histórica del arte moderno como consecuencia de la consciencia del arte contemporáneo, y también ello era justo; pero era incapaz de extender esta visión crítica a todo el pasado (fig. 6).

Por ejemplo: la cultura arquitectónica que creó el primer movimiento moderno, la cultura de Morris en Inglaterra, sabía ver del pasado sólo la parte que se parecía al presente. A través del diafragma de la Casa Roja, (fig. 7) de 1869, el edificio que inaugura por completo la historia de la arquitectura moderna, se valorizaba y se descubría todo el medioevo y particularmente su capítulo veneciano. La consciencia del arte contemporáneo del movimiento de *Arts and Crafts* permitía comprender una iglesia como San Zeno de Verona (fig. 8), pero no admitía la comprensión del arte griego (fig. 9). Morris tenía razón al censurar la reviviscencia neogreca, de abatir críticamente monumentos retóricos y formalistas que surgían incluso en pequeños sitios, como este templo construido por los arquitectos Selva y Diedo en Cologna Veneta en 1807, pero cometía el error de confundir lo neogreco con lo griego y de condenar juntos el original y la imitación. Por odio justificado a todos los falsos templos griegos, Morris odiaba también el griego auténtico, como el Templo de Poseidón, en Pesto (fig. 10), y si hubiera podido, habría hecho de los templos griegos un montón de ruinas, como lo hizo un terremoto con la Acrópolis de Selinonte (fig. 11), en Sicilia. Observad que este error del siglo XIX se repite aun hoy. De nuevo, cada uno tiene la edad cultural que se merece. Tomad el caso de Le Corbusier: como arquitecto es hombre del siglo XX; como cultura, la suya es la vieja cultura ingenieril y abstracto figurativa del siglo XIX. Su gusto por los volúmenes aislados y por las nítidas estructuras a entablamentos, simbolizado por la Villa

Saboya de Poissy (fig. 12), induce a Le Corbusier a valorizar al máximo el templo griego, como el Templo de la Concordia, en Agrigento (fig. 13), pero le impide sentir profundamente, amar intensamente la descriptividad de un organismo medieval como Santa Fosca, en Torcello (fig. 14). Su visión urbanística de rascacielos aislados le impide comprender el valor de la continuidad edilicia y de la libertad espacial de una plaza maravillosa como la Piazza del Campo, en Siena (fig. 15). Así como la erudición arqueológica enceguecía respecto del presente, el movimiento moderno del siglo XIX enceguecía total o parcialmente respecto del pasado.

Como veis, ninguna combinación permite un acuerdo, un coloquio entre los cuatro hijos del siglo pasado. La arquitectura moderna se conecta con la moderna crítica de arte (fig. 16), la arqueología con los *revivals*, pero los cuatro elementos juntos no logran una integración armónica. Para la arqueología, o para la vieja historia de la arquitectura, todos los períodos del pasado tienen vida dinámica (fig. 17), de la prehistoria al Renacimiento, y luego los siglos XVII y XVIII. Sólo no la tiene el XIX, y en vez de ir hacia adelante camina hacia atrás, mira en sentido contrario. De allí que, cuando se plantean los problemas de la edificación contemporánea, la arquitectura no sepa qué hacer y se convierta en un gran signo de interrogación. La arqueología no admite que existan derechos de la vida junto a los derechos del pasado. La arqueología se torna, entonces, antihistórica, en el sentido de una historia fecunda, intérprete y estímulo de la vida. Para la arqueología es imposible concebir que bajo la Acrópolis de Atenas (fig. 18) pueda surgir una escuela moderna y que esta escuela sea mucho más coherente y más históricamente apropiada que una escuela de falso estilo griego, mucho más respetuosa del pasado que una arquitectura que, imitando la tradición, traiciona la tradición.

De otro lado, ¿qué hace el movimiento moderno? Da al presente una gran fuerza dinámica: donde había un signo de interrogación, encontramos ahora gozosas flechas disparadas al porvenir. Pero el defecto del movimiento moderno es desinteresarse del pasado, y destruir, con una polémica necesaria pero infecunda, los valores del siglo XIX. (fig. 19)

De tal modo, señores, hemos asistido al siguiente proceso. A principios del siglo, sobre el terreno confuso y atormentado del siglo anterior (fig. 20), encontramos por un lado a una vieja y respetable señora (la arqueología) que lleva de la mano a una enana: la arquitectura estilística (fig. 21). Por otro lado, hallamos a una muchacha (la arquitectura moderna) que lleva de la mano no a una enana, sino a una niña, la moderna crítica de arte, que es ya una señora en el campo de la literatura y la pintura, pero no más que una niña en el de la arquitectura (fig. 22).

Entre ambos personajes, una fisura, una división. Ésta es la situación a fines de 1918, es decir, al nacer el movimiento racionalista o funcionalista. Entre la primera y la segunda guerras mundiales, la enseñanza de la arquitectura se renueva por completo. En Dessau, Alemania, por obra de Walter Gropius, se erige el Bauhaus, que se convierte en modelo de la nueva didáctica arquitectónica. Es una revolución, un golpe de estado, luego del cual quedan dos muertos en el campo: la arqueología y los revivals, y triunfa la arquitectura moderna. Pero la niña (la moderna crítica de arte o la nueva historia de la arquitectura) no ha crecido. Se interesa solamente por defender y difundir la arquitectura moderna, y no por construir una nueva visión histórica que incluya todo el pasado. En el Bauhaus no se enseña la historia de la arquitectura, y ello constituye la tragedia del Bauhaus. Falta la historia, y en su lugar encontramos la propaganda. Y lo que es más grave aún: faltando una visión histórica del arte y de su desarrollo, el arte está destinado a caer en el manierismo. (fig. 23)

Porque éste es el peligro perenne, un peligro de todos los días, el riesgo que debemos evitar con un trabajo espiritual de todos los días: debemos evitar que la historia llegue a ser la sombra de sí misma, esto es, que caiga en la erudición, y que el arte se convierta en sombra de sí mismo, o sea, que caiga en el manierismo. Es fácil caer en la inercia, en la sombra de sí mismo, tanto para el hombre, como para la ciencia histórica, como para el arte. ¿Y qué impide a la historia caer en la erudición, qué impide al arte caer en el manierismo? El arte es la historia. La consciencia, la pasión, el tormento del arte y la creación es aquello que sostiene y torna viva la historia; y, paralelamente, es la consciencia de la historia lo único que puede impedir que el arte caiga en la imitación de sí mismo, esto es, en la inercia del manierismo.

Lo cierto es que, si se carece de un sentido histórico, toda la interpretación del arte llega a faltar. Sin la historia, la vida del pasado y del presente se torna estática, inerte, mortal. Nace entonces el error de los estilos como fórmulas fijas, estáticas, inalterables (fig. 24).

El estilo griego es la traición a la historia griega. Se fijan los cánones y las reglas. Se dice que el alto de la columna griega debe contener tantas veces el diámetro, que el entablamento debe estar contenido tantas veces en la columna, y la vida del templo griego es muerta en homenaje al esquematismo de una larva, de un autómeta. Es inventado un estilo griego inmóvil, abstracto, antihistórico, en la medida en que no existe un solo templo griego que responda estrictamente a esta regla y a esta receta. Harto conocidas son algunas cartas de un arquitecto alemán que, después de haber aprendido en la escuela las proporciones del templo griego, viajó a Italia y se puso a medir los templos de la Magna Grecia. Y escribió: “Se equivocaron; estos templos griegos están llenos de errores”. Ciertamente, estaban llenos de

errores! Estaban vivos, eran varios, distintos entre sí, estaban equivocados según el criterio de la muerte, según la regla antihistórica del estilo griego, abstracta y estáticamente concebido.

Así, para todos los otros períodos de la historia, el estilo estático ha substituido a la historia dinámica. Roma eran las termas, como estas de Bath, y nada más (fig. 25). El bizantinismo de Ravena era San Vitale (fig. 26), las proporciones de San Vitale, el esquema de San Vitale, y nada más. La arquitectura civil medieval era el Palazzo Vecchio de Florencia, la arquitectura del Alto Renacimiento era Palladio (fig. 27), de la cual veis aquí el Teatro Olímpico de Vicenza (fig. 28). Todo era estático, todo era estilo, y entonces la arquitectura moderna se convertía también ella en un estilo, con sus reglas de grandes vidrieras, de ventanas continuas, de estructura a la vista. (fig. 29)

Lo extraño, mientras tanto, es lo siguiente: la arquitectura moderna y la erudición manualística de la arqueología, es decir, dos momentos de la historia de la enseñanza de la arquitectura que, aparentemente, contrastan entre sí y son inconciliables, se pusieron perfectamente de acuerdo en dos cosas: en humillar y matar el arte original del siglo XIX. La arqueología, porque quería la imitación estilística del pasado, y la arquitectura funcionalista, porque quería aparecer como inventora de un nuevo estilo desestimando todo el aporte de *Arts and Crafts*, del *Art Nouveau* o del *Modernismo* y del movimiento protorracionalista, y, además de esto, con su codificación del estilo. Desde el punto de vista metodológico (fig. 30), no hay ninguna diferencia entre las definiciones mecánicas que la erudición ofrece del estilo gótico (impulso vertical, grandes vidrieras, arcos agudos, decoración lineal), o del estilo barroco (ilusión dimensional, muro continuo, exceso de decoración, movimiento), y las definiciones mecánicas que Le Corbusier da de la arquitectura moderna con sus cinco reglas, de la planta y de la fachada libré, de las ventanas alargadas, de la casa sobre pilotes, o de los techos jardines. Son siempre reglas estáticas sobre arquitectura antigua y moderna, reglas que miran el qué y no el cómo del arte, normas que no proporcionan ninguna posibilidad de distinguir lo bello de lo feo, lo griego de lo neogriego, lo romano de lo neorromano, lo original de lo imitado, lo verdadero de lo falso. Reglas antihistóricas, con las cuales la historia se convierte en erudición y el arte en manierismo.

Así llegamos, finalmente, a la historia de hoy, a la historia de los últimos años, y de tal manera al programa de este curso. Los cuatro hijos del siglo XIX (fig. 31) comienzan a ser sólo dos. El flujo de la erudición arqueológica se ha interrumpido: una parte del mismo (y es la parte correspondiente a la rigurosa investigación científica) acepta el nuevo concepto de historia, en tanto que la parte mecánica y estilística, la de las normas estáticas, queda fuera. Lo mismo acontece con la crítica de arte moderna: la parte propagandística, publicitaria,

superficial, queda excluida, en tanto que subsisten la pasión y el entusiasmo crítico de quienes aspiran a revivir el arte como hecho vivo y dinámico. De la relación entre rigor científico y pasión artística nace el nuevo concepto de la historia, en que historia y crítica se identifican, es decir, en que filosofía es igual a historia.

En el campo del arte, los *revivals*, la arquitectura de imitación estilística, es abolida, mientras todo el movimiento moderno, que tiene ya a sus espaldas un siglo de historia, ocupa por sí solo todo este campo. Pero el movimiento moderno no es ya un niño; ha crecido; no es ya la revolución contra la tradición de los estilos, tiene más de cien años, una tradición propia, y habla en nombre de la tradición moderna contra la falsa tradición de los estilos antiguos. Éste es el punto en que nos encontramos culturalmente hoy. La arquitectura moderna, consciente de representar ya una tradición secular, adquiere un sentido histórico, pide una alianza con la historia, mientras el nuevo concepto de la historia como crítica de arte pide el auxilio, el sostén, el control del arte contemporáneo. Por fin, los cuatro hijos del siglo pasado hallan su reintegración. Por fin, nos hallamos en el alba de un nuevo humanismo, es decir, de una visión unitaria de la arquitectura y de su historia.

Pero si bien ésta es la exigencia palpitante de nuestros estudios, ¿cómo se hace prácticamente para realizar esta integración? ¿Cómo reintegrar la enseñanza de la arquitectura a través de la historia en su complejo haz de factores, la historia económica, sociológica, técnica y artística?

Queridos estudiantes, tal es el programa del curso. Discutiremos cómo se hace. No he traído de Italia, en la valija, la respuesta a esta interrogación. Si tuviese las soluciones ya hechas, sería un tonto, peor que un tonto: un tonto muerto, y usted, Señor Decano, habría hecho mal en invitarme y desperdiciar tanto dinero para pagar el viaje por vía aérea. Discutiremos juntos estos problemas en las clases y en el seminario, junto al Decano, a los profesores, al Rector, a todos cuantos quieran participar en la discusión. Desde luego, lo primero que haremos será una defensa, una apología, una revaloración del siglo XIX (fig. 32). Sin construir el puente cultural del siglo pasado, es imposible restablecer una continuidad histórica. No es posible decir: mi abuelo es el siglo XVIII, pero mi padre no existe. En la continuidad de las generaciones entre el abuelo y el nieto existe el padre. En algunos casos infortunados, el padre es desconocido. Tal es el caso del siglo XIX, negado por el abuelo arqueológico y erudito y por el hijo, movimiento moderno. Buscaremos el padre, y lo encontraremos en las grandes figuras de arquitectos del siglo pasado y de principios del nuestro. (fig. 33) En la poesía del arquitecto escocés Mackintosh, en el arte sublime del

arquitecto belga Victor Horta (fig. 34), en el genio atormentado y desesperado del arquitecto español Antonio Gaudí (fig. 35), y en muchas otras personalidades que analizaremos.

Tener problemas pero no las soluciones no significa no poseer un método. Al contrario. Y deseo que el método de este curso sea clarísimo, preciso, a partir de esta lección de introducción.

Después de esta lección, tendremos siete lecciones y siete seminarios (fig. 36), sobre arquitectura griega, romana, cristiana, románica, gótica, renacentista y barroca. Veremos e interpretaremos todos estos períodos de la historia de la arquitectura a través de la consciencia y la vida de la arquitectura contemporánea. Partiendo de la arquitectura moderna y dirigiéndonos hacia la arquitectura antigua desde Grecia hasta el barroco, revaluaremos el siglo XIX en su sentido histórico y artístico, por el rigor de su investigación científica y por su gran arte desconocido.

Esquemáticamente seguiremos este método. Comenzaremos cada lección preguntándonos: ¿Por qué nos interesa la arquitectura griega, o gótica, o renacentista? O bien la historia interesa vitalmente, o bien no es historia, sino erudición, y entonces más vale no perder tiempo. En consecuencia, al comienzo de cada lección, estableceremos la relación existente entre nuestros problemas actuales y el pasado que examinemos, esto es, entre la arquitectura moderna y el mundo griego, o romano, o gótico. Veremos cuál es el error de la interpretación estática, mecánica, que la erudición ha dado, y, superando estos errores, encontraremos el método de la interpretación científica moderna. Este método, basado sobre la calidad de la obra de arte y sobre la personalidad del creador, nos permitirá un experimento nuevo y tanto más interesante: distinguir lo feo de lo bello así en el pasado como en el presente.

Porque éste es el problema esencial de la nueva historia de la arquitectura. Cuando leo los libros arqueológicos de historia de la arquitectura, tengo la impresión de que el autor no sabía distinguir la única cosa que tiene importancia en el juicio sobre la obra de arte: lo bello de lo feo. Leo un libro sobre arquitectura griega: todos los templos griegos son bellos. Leo un libro sobre las catedrales románicas: todas son hermosas. Leo un libro sobre el Renacimiento: todo es bello. ¿Es posible que todos fueran artistas, que todo fuese bello, y que los únicos tontos seamos nosotros?

En este curso, pienso mostrar lo feo en cada capítulo de la historia de la arquitectura. La historia de lo feo es en este sentido más importante que la historia de lo bello. Los genios creadores son pocos, poquísimos en toda la historia. Para amar el pasado, es preciso liberarse de los complejos de inferioridad respecto del pasado.

Cuando leo los libros de historia de la arquitectura moderna, todos los arquitectos modernos son inteligentes. ¿Es posible? ¿Es posible que sólo nosotros seamos inteligentes y que todos los otros hayan sido estúpidos? No, señores: en nuestra edad ocurre lo que ha ocurrido en toda época. Genios, poquísimos. Para mí, uno solo: Frank Lloyd Wright. ¿Poetas auténticos? Para mí, uno solo: Mies Van der Rohe. ¿Grandes artistas? Poquísimos. A mi juicio, Le Corbusier, Gropius, Mendelsohn, Aalto. ¿Artistas significativos? Unos más, pero siempre pocos. A la vez que del complejo de inferioridad, es preciso que nos liberemos del complejo de superioridad. De este complejo nos liberamos sólo tornando histórica la enseñanza de la arquitectura, sólo comprendiendo que técnica, arte, plástica, son elementos de un hecho unitario, la arquitectura, cuya dinámica puede ser aferrada, mientras tanto, sólo a través de la historia. Entonces, la arquitectura y su historia se convierten en una sola cosa, la teoría de la arquitectura se convierte en la historia de la arquitectura, por la identidad que hemos mencionado entre historia y crítica, o sea, entre historia y filosofía.

Esta identidad, señores, es el último resultado del pensamiento moderno. Es el último y más grandioso resultado del pensamiento de Benedetto Croce, como de la epistemología, o sea, del pensamiento físico y científico moderno. Si en nuestra enseñanza llegamos a esta conclusión, podremos estar bien contentos, porque estaremos seguros de que la arquitectura ha entrado en la cultura moderna, de que la Facultad de Arquitectura no es ya una escuela de artes y oficios, sino que ha alcanzado el nivel universitario.

Habremos alcanzado un sentido de unificación, de coordinación, de síntesis de la enseñanza, una continuidad que es simbolizada por esta magnífica arquitectura de Antonio Gaudi. Continuidad del pasado al presente, del presente al pasado, intercambio ininterrumpido entre arquitectura moderna y arquitectura antigua, coloquio, conciencia del hombre y de su historia maravillosa y verdadero humanismo.

He terminado. Este curso no será difícil. Si el método es claro, será un curso muy fácil y, mediante los seminarios, procuraremos hacerlo incluso entretenido. Debemos discutir, litigar, debatir continuamente estos problemas de la enseñanza de la arquitectura. No es nada difícil. Se necesita, mientras tanto, amor y rigor metódico.

Por otra parte, si alguien encuentra un poco difíciles estas cosas, necesitará hacer un pequeño esfuerzo. Aquí no estamos en la escuela elemental, estamos en la universidad, es decir, en la oficina de la cultura. Yo enseñé en Venecia, y nuestra facultad de arquitectura forma idealmente parte de la Universidad de Padua, que, desde el siglo XIII, constituye una fuente de estudios italianos. Cada vez que un profesor ocupa su cátedra en la universidad, debe tener conciencia de tal tradición.

La cultura moderna, señores, se paga. En el mundo, todo se paga. Cada uno de nosotros, cada día, cada hora, cada minuto de la propia vida, debe escoger qué precio quiere pagar: o el de una valerosa, alegre y profunda meditación histórica, o el de las visitas al psicoanalista. Queridos estudiantes, por vuestra felicidad personal, por el progreso de la cultura argentina, elegid la meditación histórica.

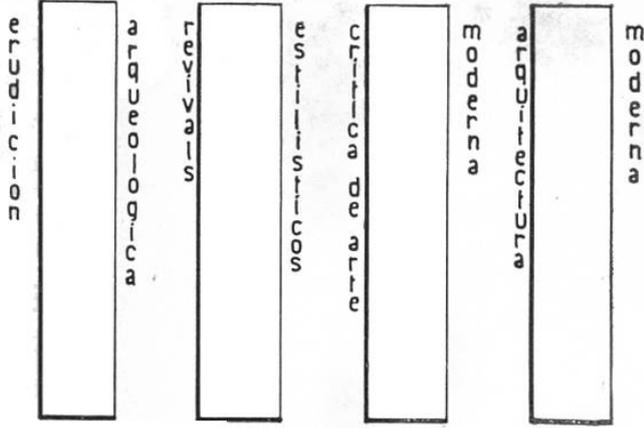


fig. 1

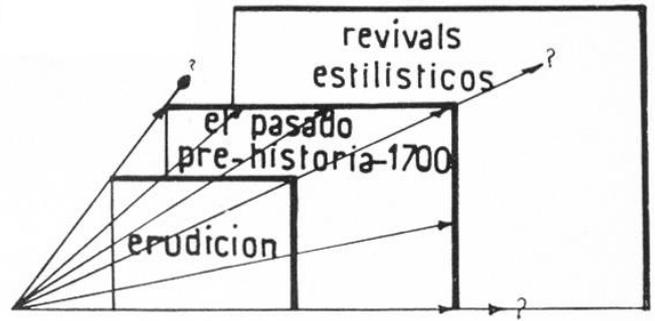


fig. 2

fig. 3
fig. 4

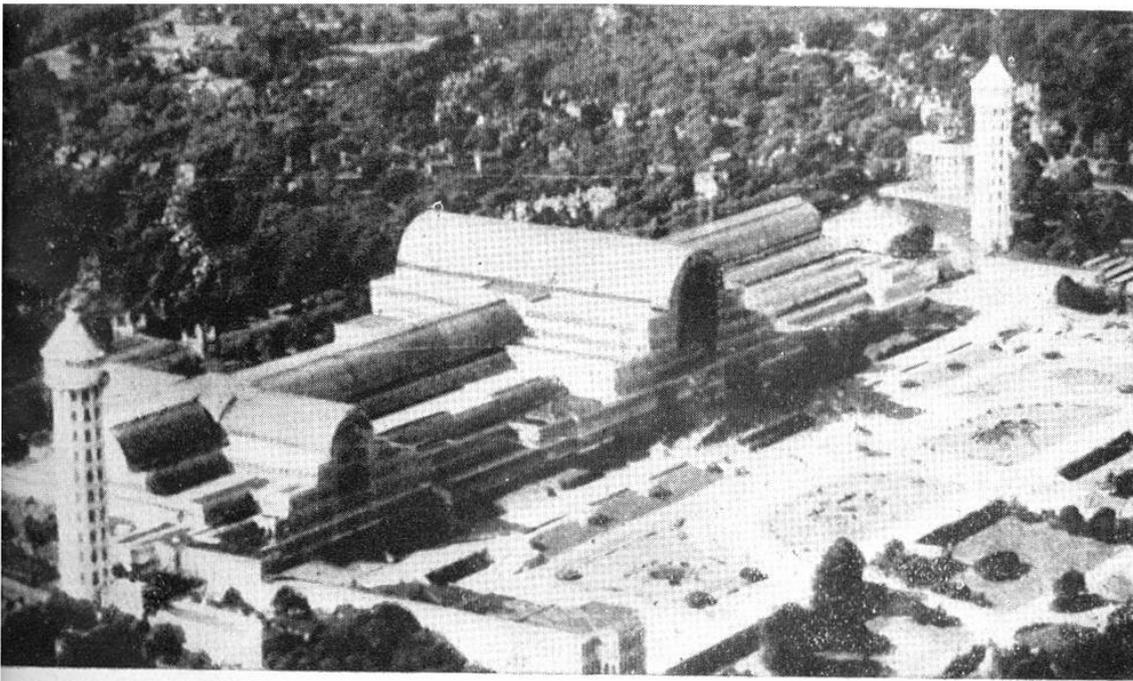
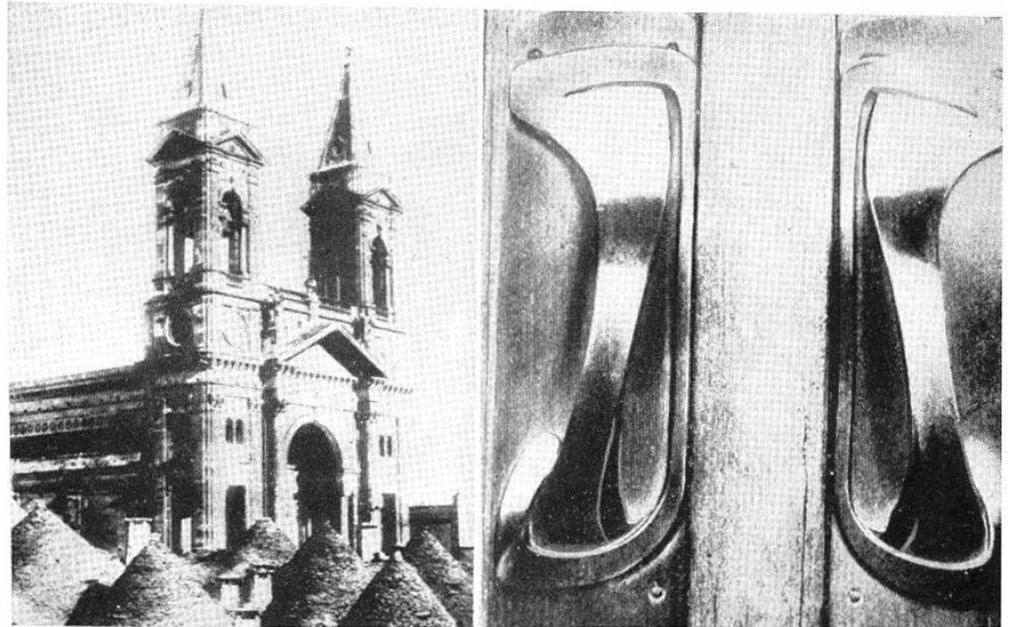


fig. 5

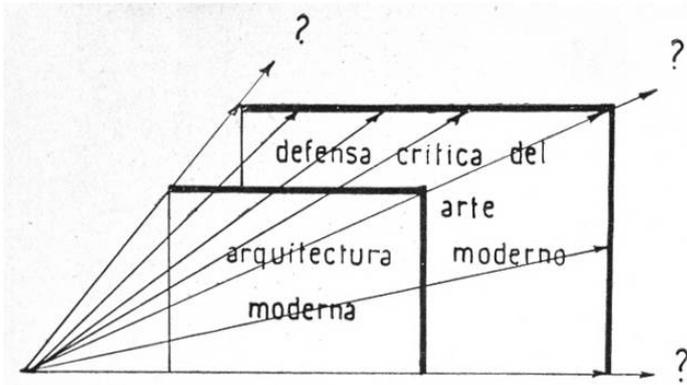
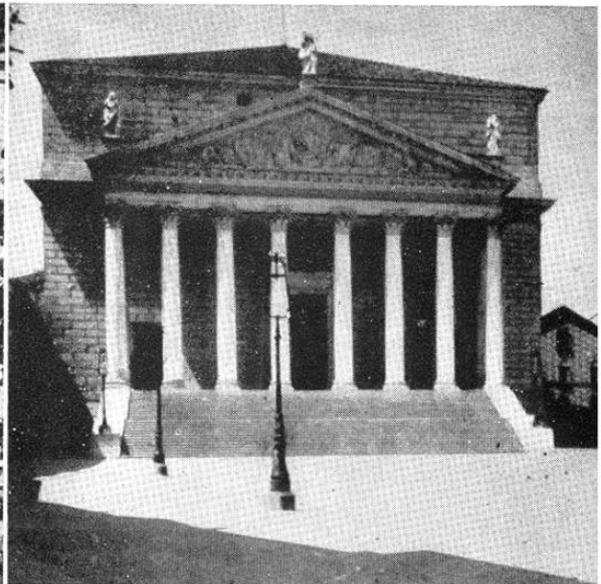


fig. 6



fig. 7



figs. 8 y 9



fig. 10

fig. 11

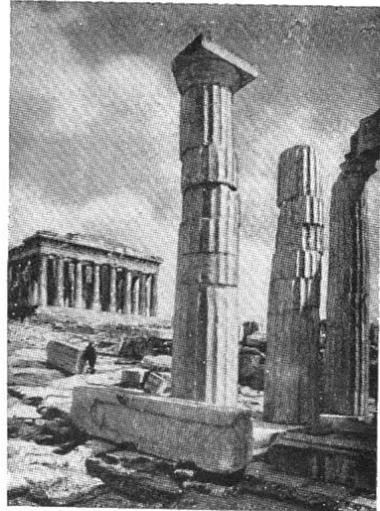


fig. 12

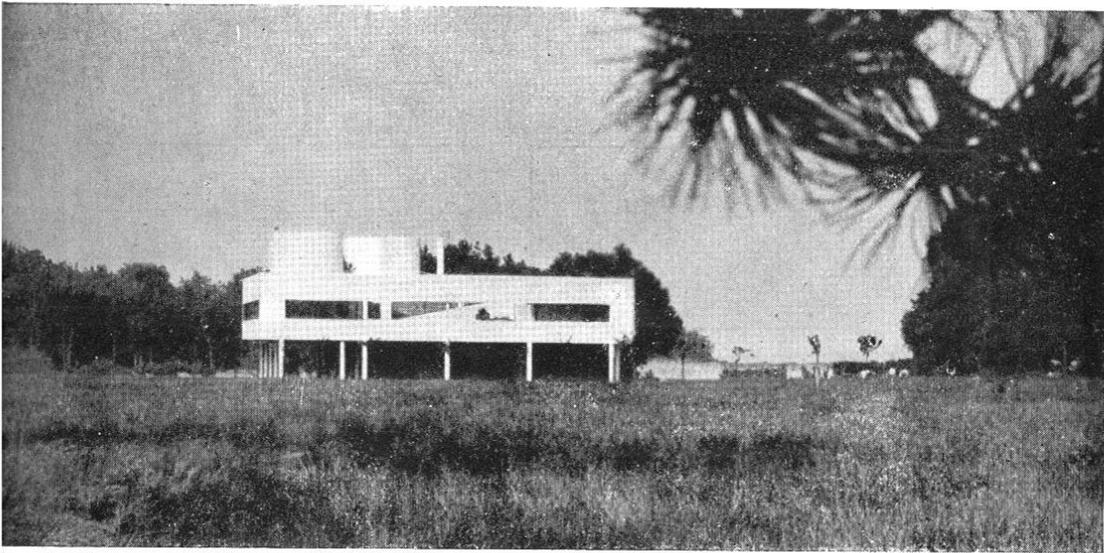
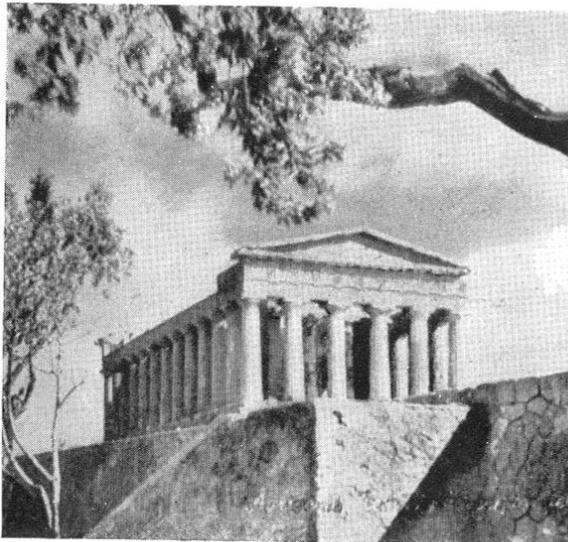


fig. 13

fig. 14



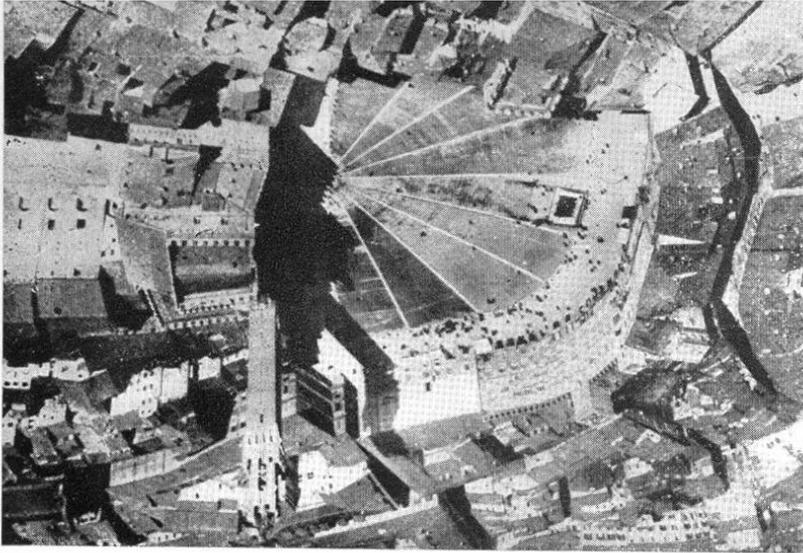


fig. 15

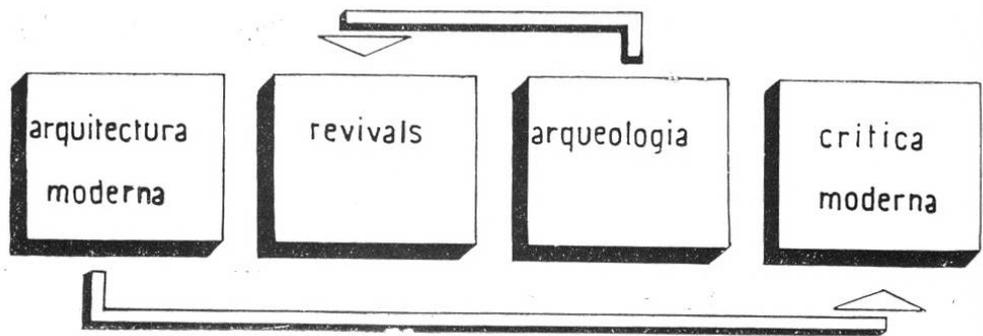


fig. 16

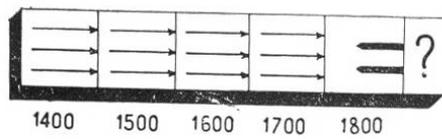


fig. 17



fig. 18

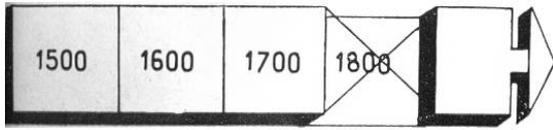


fig. 19

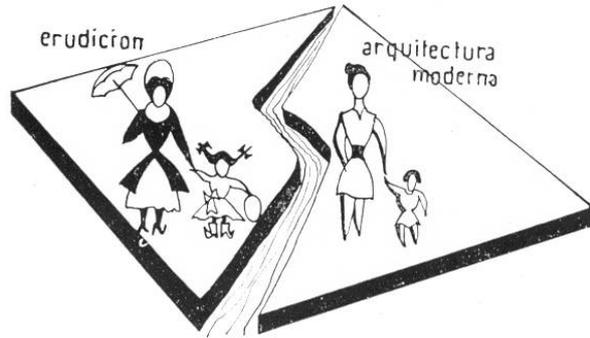


fig. 20

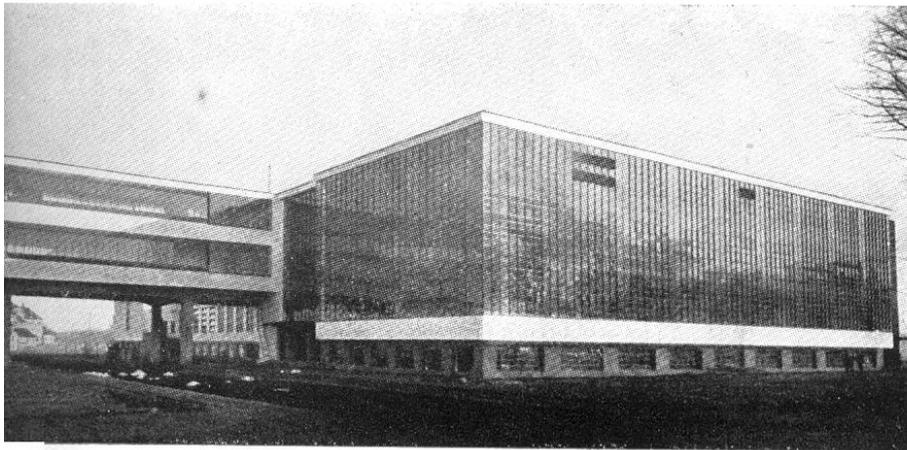


fig. 21

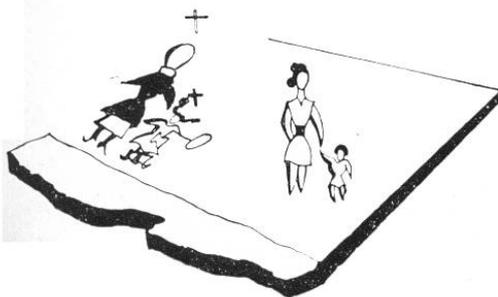


fig. 22

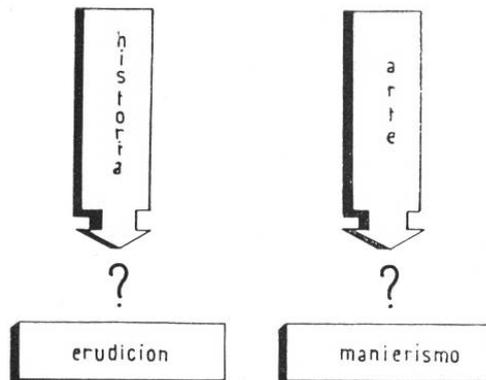


fig. 23

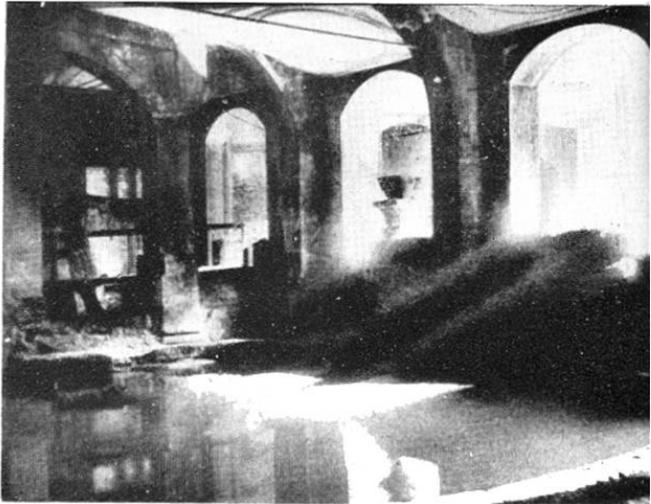


fig. 24

fig. 25

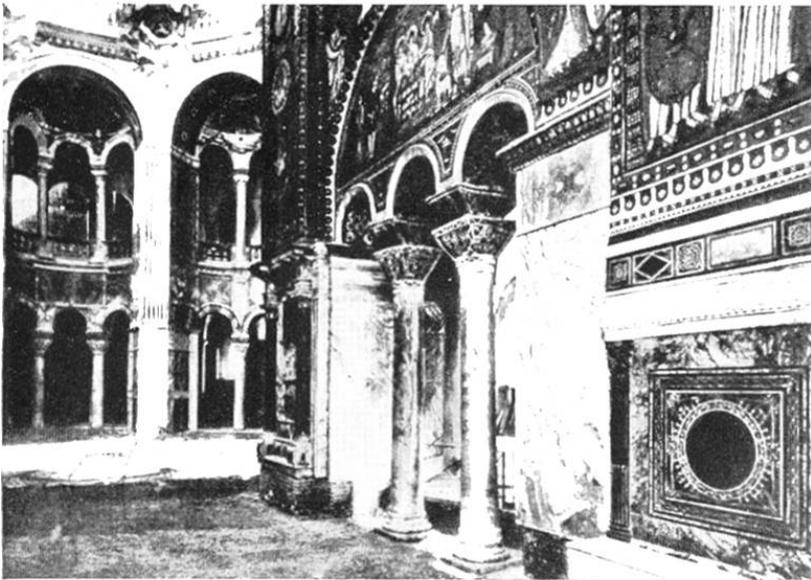
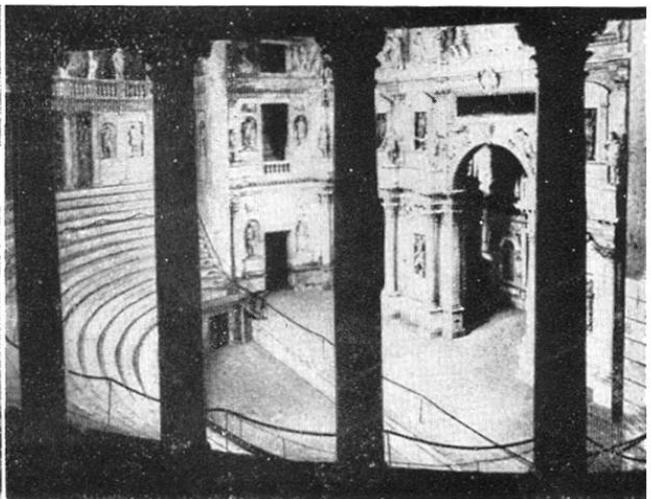


fig. 26

fig. 27

fig. 28



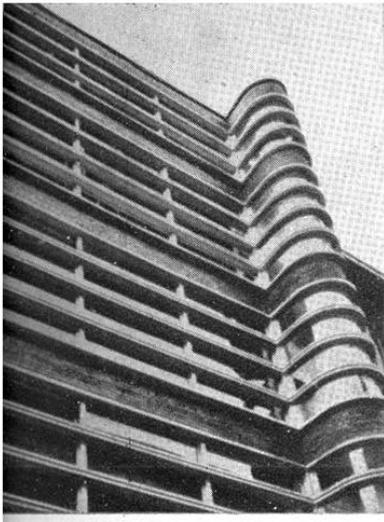


fig. 29

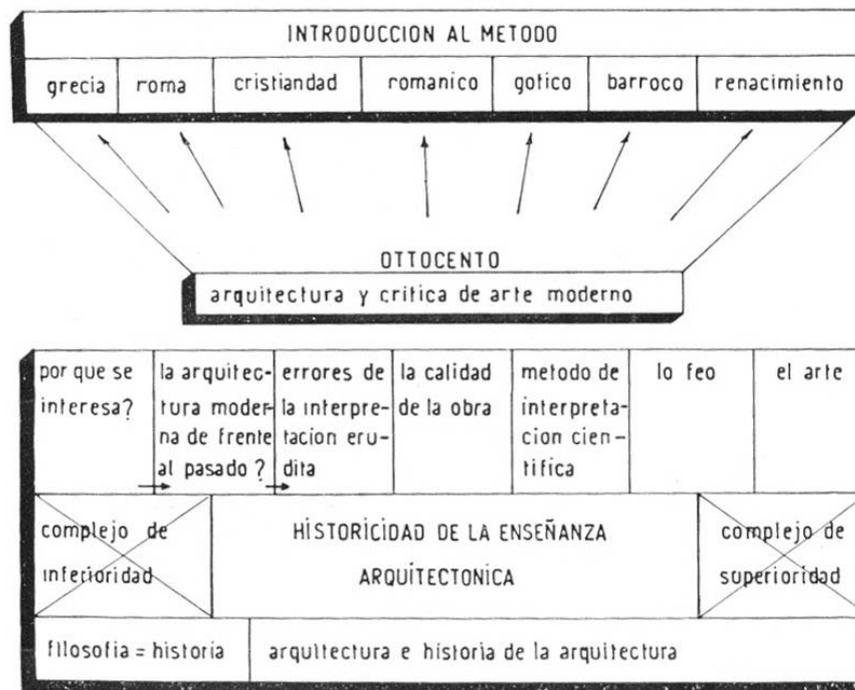


fig. 30

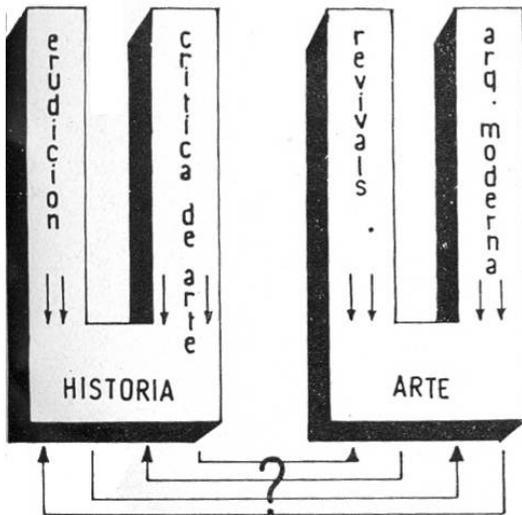


fig. 31

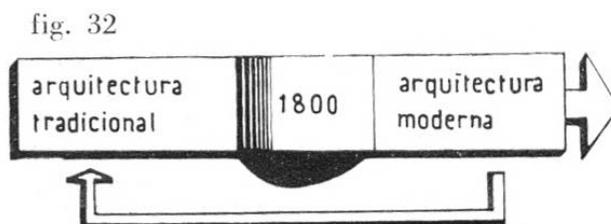


fig. 32



fig. 33

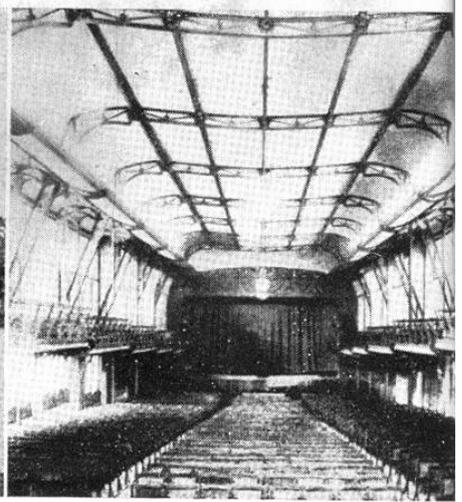


fig. 34

planta libre
 fachada libre
 ventanas apaisadas
 pilotes
 terraza jardin

verticalidad
 vidriera
 estructura
 arco apuntado
 decoracion lineal

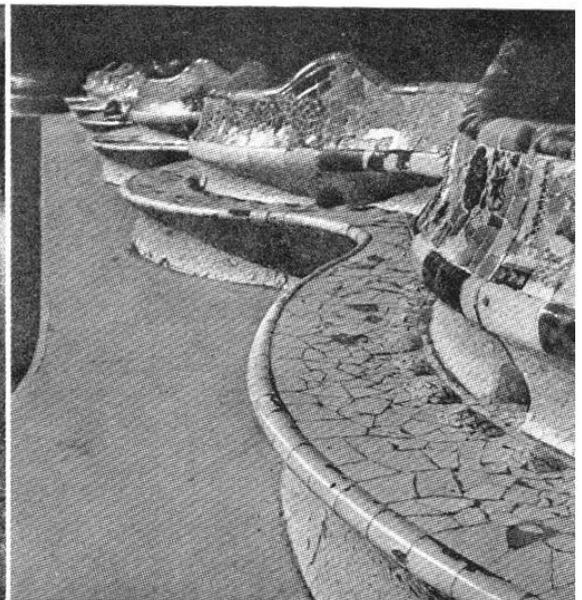
ilusiones dimensionales
 muro continuo
 paredes onduladas
 superdecoracion
 movimiento

fig. 36

fig. 35



fig. 37



2

La estética moderna y la historiografía arquitectónica

Conferencia pronunciada en el aula magna de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, con motivo de serle conferido el título de Doctor *Honoris Causa* en Arquitectura.

Señor Rector,
Señores Decanos,
Su Excelencia Embajador de Italia,
Señoras y señores:

Contrariamente a mis hábitos, he preferido leer esta lección, no sólo porque un discurso escrito conviene mejor a esta alta ceremonia académica, sino también porque de antemano supe que estaría profundamente emocionado. El título *honoris causa* de una universidad importante como lo es la de la capital de la República Argentina es el más alto homenaje a que un estudioso de historia de la arquitectura pueda aspirar, y este honor me es particularmente grato no sólo por el valor intrínseco del lauro ad honorem, sino también porque recibo el diploma de manos de un Rector que, aparte de las dotes espirituales y civiles que le califican, posee un atributo que me es particularmente estimable: el de ser un rector arquitecto, un arquitecto como hay pocos en el mundo, que dirige una de las más grandes universidades, uno de los más importantes centros de cultura de América Latina.

Lo cierto es, señor Rector, que no siento merecer acabadamente el honor que me hacéis. No siento merecerlo ni como persona ni como hombre de estudio. Y os diré sinceramente por qué.

Todo individuo, por más que con el trabajo, los tormentos y la generosidad de la propia vida espiritual contribuya a construir algo mejor de sí mismo, no es, empero, el resultado de su propia obra, sino de la obra de todos aquellos que han contribuído a su felicidad. Para ser objetivo, señor Rector, debo declarar que usted no debería asignarme de este diploma *ad honorem* más que una pequeña parte, quizá no mayor de diez centímetros cuadrados. Por lo menos la mitad del diploma debería ser otorgado a la sagrada memoria de mi madre: es imposible ser generosos, es imposible amar el arte, es imposible dedicarse con optimismo a la actividad cultural, es imposible amar sin haber sido amado, sin haber vivido una infancia y una juventud serenas, alegres, iluminadas por la sonrisa de la madre. El hombre pierde su juventud cuando pierde su madre, pero aun aquel que, como yo, ha sufrido tiempo atrás esta desgracia, halla fuerza en la lucha por la vida y por la cultura gracias al recuerdo de una juventud serena.

Otra parte de este diploma debería ser consignada a mi padre, quien me ha brindado la posibilidad económica de dedicarme al trabajo cultural: no es posible dedicarse enteramente y sin interés personal a la arquitectura y a su historia si se tiene la necesidad de ganarse diariamente el pan. Por fin, una tercera parte debería ser concedida a quien me permite

trabajar con continuidad y con serenidad familiar, a la compañera afectuosa y a la dulce madre de mis hijos, a Tullia, mi esposa.

Señor Rector, si éstas son las personas de quienes dependo como individuo, existe además todo un mundo, toda una historia, toda una tradición de la cual derivo. Es tan grande, valerosa, imponente, que mis méritos de estudioso palidecen junto a ella. Yo no habría podido escribir no ya un libro, sino ni siquiera un artículo, si no fuese una pequeña y humilde hoja de un gigantesco árbol que se yergue potente sobre el horizonte de la cultura internacional: hablo del pensamiento italiano, de la creatividad artística, del rigor y de la agudeza científicas, del modo de vida serio, íntegro, intransigente y modesto de los intelectuales italianos. Entre estos intelectuales, filósofos o historiadores humanistas, descuella grandiosa la figura de Benedetto Croce, el filósofo de la libertad, de la resistencia a la tiranía, aquel que dirigió cincuenta años de vida intelectual italiana, que ha afirmado la identidad entre filosofía del arte y filosofía del lenguaje, que ha estimulado la generación de mis maestros directos y nos ha dado a nosotros, ya en la escuela secundaria, el sentido, la medida y la conciencia de la actividad histórica. Es de Benedetto Croce y de sus continuadores directos e indirectos en el campo de la historia del arte, de esa magnífica serie de estudiosos que va de Lionello Venturi a Carlo Ludovico Ragghianti, de donde yo derivo. No he hecho otra cosa que aplicar su pensamiento, su método, su sistema de indagación y de caracterización figurativa en el campo de la arquitectura. Si vosotros, honrándome con un título, habéis querido premiar esta labor de traducción del pensamiento estético y figurativo italiano en el campo de la arquitectura; si vosotros, digo, pensáis honrar, en la persona de un modesto arquitecto, la gran tradición de la cultura estética e historiográfica italiana, entonces estoy de acuerdo, porque en ese caso el diploma honoris causa es justificado y merecido, porque diez metros cuadrados de diploma también estarían justificados.

No pretendo hoy examinar analíticamente las relaciones que hay entre la estética moderna y la historiografía arquitectónica. La estética moderna ha renovado íntegramente la historiografía artística en general. Los dos conceptos fundamentales de espíritu como historia y del arte como fenómeno autónomo en la actividad del espíritu han liberado a la historiografía artística de una infinidad de equívocos y de errores, determinados todos por el preconceito de la dependencia del arte de los temas políticos, sociales, filosóficos y prácticos de la historia. Mientras el arte fue considerado como resultado mecánico o expresión simbólica de la vida política del tiempo, de las concepciones éticas del tiempo, de la técnica o de la economía del tiempo, fue imposible un juicio histórico sobre la actividad artística.

Interpretado como signo o como derivación mecánica, el arte era juzgado no por sus valores intrínsecos, sino por los valores de la historia política, filosófica o técnica. Los monumentos de la decadencia romana, por ejemplo, eran considerados decadentes porque decadente era la vida política de ese tiempo, en tanto que, tal como lo hemos reconocido durante nuestras lecciones, estos monumentos representan la más alta y original contribución de la civilización romana a la historia de la arquitectura. Mientras se vio en el arte el símbolo de la filosofía, debió por fuerza subsistir el equívoco de una arquitectura griega arcaica inferior a la arquitectura del siglo V a. de C., porque, una vez establecido el axioma de que la filosofía griega encontró su esplendor en aquel siglo, era lógico concluir que, contemporáneamente, la arquitectura griega adquiriese su culminación durante el mismo período. Mientras el barroco fue entendido como expresión mecánica de la Contrarreforma, era natural que se despreciase la arquitectura barroca. Mientras la arquitectura fue concebida como mero hecho técnico y constructivo, era natural que el Renacimiento italiano fuese desvalorizado, que el gótico fuera llevado a las estrellas y que se considerase a la arquitectura románica como una tentativa fracasada, impotente como un preludio de aquellas estructuras que encontraban, no obstante, en el gótico, según este equívoco, una realización. En suma, hasta que la estética moderna no estableció el concepto de la autonomía del arte, de la autojustificación de la actividad creadora, no fue posible superar el error más grave de la vieja historiografía arquitectónica: me refiero al fatal equívoco del evolucionismo artístico, equívoco que ha convertido en inactuales muchísimas contribuciones filológicas e históricas del pasado. La dinámica del proceso histórico, ajada y corroída por la estática mortal de los estilos abstractos, se veía aprisionada en un mecanismo cerebralesco de orígenes, madureces y decadencias, en una serie de morosos recursos históricos, en una masa de construcciones pseudo teoréticas que no guardaban la menor relación con el valor concreto y auténtico de las obras de arte y las personalidades creadoras.

Lo cierto es, Señor Rector, que la estética moderna, en un siglo de actividad, ha renovado íntegramente los estudios de historia de la literatura, que en cincuenta años ha infundido nuevo ánimo y vigor a los estudios de historia de la plástica, e introducido en algunos decenios un nuevo acento en la historiografía arquitectónica.

Nosotros, en arquitectura, hemos sido los últimos. Una mentalidad tecnicista y arqueológica impidió durante largo tiempo la renovación de los estudios históricos de arquitectura. La investigación filológica sin alma, y el tecnicismo que continuamente confundía el progreso de la construcción con un supuesto progreso del arte, han hecho que hasta ahora la historiografía arquitectónica se encuentre todavía en netas condiciones de

inferioridad respecto no sólo de la historiografía literaria, sino también de la perteneciente a la pintura. Tenemos que recorrer aún un largo camino antes de inculcar y difundir en los estudios y la enseñanza de historia de la arquitectura los métodos ya controlados y aplicados en la historiografía de las restantes artes figurativas. Así, tal como lo habéis visto en la lección sobre la arquitectura romana, he procurado traducir la interpretación de la pintura y la escultura romana de Franz Wickhoff en términos de arquitectura. En este terreno debemos proceder si queremos dar un fundamento estético y crítico preciso y científico a nuestros estudios y a nuestra enseñanza de arquitectura.

Pero no basta. Sin duda, es inmenso el trabajo que debemos desarrollar para ponernos a la par de los principios estéticos y de la metodología crítica contemporánea. Pero no basta. La estética no es una ciencia estática. También ella tiene una historia que se desarrolla, que se supera, que se precisa cada vez mejor, y me propongo ahora informaros sobre una interesantísima contribución de estética y de crítica que ha sido muy discutida en Italia en los últimos tiempos, especialmente por iniciativa de Carlo Ludovico Ragghianti. Se trata de un aporte que torna más aguda la visión crociana y que propone un método crítico que he seguido en larga medida durante las lecciones dadas aquí en Buenos Aires. Ilustrar este método significa, por ello, también resumir los principios conductores del curso que concluyó el miércoles último.

Uno de los equívocos más triviales de la vieja estética es el de la división de las artes en estáticas y dinámicas. Por un lado, la arquitectura, la escultura, la pintura, artes estáticas, según se decía, inmóviles, “espaciales”; por el otro, la música, la literatura, el cinematógrafo, artes dinámicas que se desarrollan en la continuidad, en el tiempo. Esta conclusión es por demás empírica e inconducente (bien lo ha demostrado la estética moderna) pero aún disfruta de larga difusión en la conciencia del público e incluso de muchas personas cultas. Sabemos que la filosofía moderna ha superado los empíricos preconceptos de espacio y tiempo. Sabemos que la estética moderna ha eliminado la división entre artes estáticas y dinámicas. Sabemos también que la epistemología moderna, o sea, el pensamiento científico contemporáneo, ha demostrado la simbiosis, el nexo, la interdependencia y la identidad que existen entre espacio y tiempo. Sabemos, por fin, que la convergencia de los resultados filosóficos y epistemológicos ha aportado en las artes y también en la arquitectura una concepción de espacio-tiempo, una concepción dinámica que halla su formulación en el descubrimiento de la cuarta dimensión que hemos ilustrado y discutido en la lección sobre el Renacimiento y en el seminario subsiguiente. Sabemos todo esto. Pero, ¿lo sentimos verdaderamente? Quiero decir: esto que hemos comprendido mentalmente, discernido y

madurado luego en nuestro ánimo, en nuestro sentimiento, en nuestra costumbre crítica, ¿ha compenetrado verdaderamente nuestra visión de las artes figurativas y en especial de la arquitectura?

Lo dudo. Estoy persuadido de que la mayor parte de nosotros, informados y cultivados en la estética moderna, que sabemos que la división de las artes en estáticas y dinámicas es filosóficamente un absurdo, en el fondo, en lo secreto de nuestra conciencia, en lo subterráneo de nuestros sentimientos, no estamos verdaderamente convencidos, no creemos profundamente en ello. Vamos al cine a ver un film; o bien leemos una poesía, o una novela. Luego vamos a ver un edificio o un cuadro. Y pasamos por dos experiencias distintas. Nos parece que una película es un hecho dinámico cuya realidad se percibe a través del tiempo, es decir, a través de la secuencia de las fotografías que se suceden en forma ininterrumpida; nos parece que una poesía se realiza mediante los versos que se suceden en el tiempo, que una sinfonía musical resulta de su dinámico formarse en el tiempo; y que, por lo contrario, un edificio permanece allí estático, detenido, inmóvil y que, tal como con las obras plásticas, se presenta no por sucesiones sino inmediatamente, de golpe, como fenómeno cristalizado y no como resultado de un proceso recreativo.

En suma, hay en muchos de nosotros un íntimo contraste entre lo que creemos filosóficamente o en el terreno de la estética, y lo que sentimos inconscientemente. Sabemos intelectualmente, porque lo hemos aprendido en estética, que la experiencia de ver una película o un edificio es fundamentalmente la misma. No obstante, en el secreto de nuestro yo, nos parece que son dos experiencias distintas.

¿Por qué? Éste es uno de los problemas más actuales y candentes de la estética y la historiografía moderna. ¿Por qué ocurre esto?

Mejor que postular una respuesta teórica, procuremos alcanzarla mediante un examen de nuestra actividad crítica; hagamos una confrontación entre los métodos de la historiografía literaria y los de la crítica arquitectónica.

Cuando un historiador de la literatura comenta un soneto (una poesía de Dante o de Shakespeare) analiza la expresión de los sentimientos del artista en forma de sucesión. El poeta (dice, por ejemplo, la crítica literaria) inicia su poesía con una representación dada que luego evoluciona hacia otra imagen, de la cual deriva un nuevo acto fantástico que culmina en un verso dado, dotado de un particular acento, que luego desciende al adagio de una nostalgia y concluye con una última evocación. Tomemos como ejemplo aquella que es quizá la más hermosa poesía italiana “L’infinito”, de Giacomo Leopardi. La crítica literaria dice: el poeta empieza con una apacible palabra afectuosa hacia la naturaleza: *Sempre caro mi fu*

quest'ermo colle. E questa siepe, che da tanta parte Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.

El siempre inicial da un inmediato tono de eternidad al sentimiento del poeta, en tanto que el fu humaniza la abstracción con el recuerdo de una costumbre que, aun prolongándose hasta el presente, halla su fuerza en el pasado, en la larga y madurada experiencia de afecto por la solitaria colina. El contacto entre el estado de ánimo del poeta y la colina, que puede parecer vago en el primer verso, no obstante la precisión que le da el *questo*, alcanza de pronto un altísimo tono lírico en el segundo verso, cuando interviene la imagen del cerco que cierra a la mirada la posibilidad de extenderse hacia el horizonte, y así, en virtud de un no ver concreto, del que se deriva un soñar el paisaje, éste se torna misterioso y cósmico. Y sigue: *Ma sedendo e mirando interminati / Spazi di la da quella, e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete / lo nel pensier mi fingo...* El impedimento de ver aquieta los sentidos, aquello que el cerco *esclude* vuelve a escena con mayor relieve, en espacios *interminati* y por ello no perceptibles sino con los ojos de la fantasía, en silencios *sovrumani*, misteriosos, más allá de todo conocimiento humano, en una quietud *profondissima*, absolutamente inmóvil. El poeta se inventa, se da forma, se crea: el gran interrogante humano de por qué se vive, de cuál es la razón de la vida, se sitúa por un instante en la invención de otro yo que deja lo contingente para elevarse a lo eterno. En suma, ya en estos primeros versos, la crítica literaria, incluso aquella que en el fondo no se ha apartado por completo del psicologismo temático, analiza dinámicamente el proceso de la creación poética: la aspiración de Leopardi (dice) parte de un impulso afectivo e inmediatamente después busca las leyes de este impulso fuera de la experiencia sensorial. De la declaración de amor inicial, *Sempre caro mi fu quest'ermo colle*, se pasa a períodos más calmos, eternos, en los cuales la intuición lírica corroe y decanta todo hecho cognoscitivo: *E questa siepe, che da tanta parte / Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude*. Aplacada así la irrupción del sentimiento, Leopardi contempla la perennidad de los fenómenos naturales, que no son ya tumulto de la vida psíquica sino proyecciones de una visión límpida: *Ma sedendo e mirando interminati / Spazi di la da quella, e sovrumani Silenzi e profondissima quiete...* Veis que el sujeto que en el segundo verso era transferido fuera de sí mismo al cerco, *che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude*, casi como si Leopardi quisiera huir del propio yo y olvidarse en el paisaje, es devuelto al poeta que se sienta y mira y piensa: no al poeta individuo efímero, sino a un Leopardi refugiado en la escala suprasensible de los espacios *interminati*, de los silencios *sovrumani*: *Ma sedendo e mirando, interminati / Spazi di la' da quella, e sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete io nel pensier mi fingo...*

Pues bien, tomemos ahora un libro corriente de historia de la arquitectura. Leamos el capítulo sobre Palladio, o sobre Borromini, o sobre Miguel Ángel. ¿Qué se dice sobre la cúpula de San Pedro? Veamos: “Al morir Antonio de Sangallo en 1546, Pablo III confió a Miguel Ángel los trabajos de la reconstrucción de la Basílica Vaticana. Miguel Ángel ideó una cúpula que pudo realizar sólo hasta el tambor. Instalada sobre cuatro pilones, cada uno de 71 metros de perímetro, la cúpula mide de circunferencia interna 119 metros y tiene un diámetro de 42 metros. Su perfil es más alargado de lo que su autor quiso...” Nada más, nada más que fríos datos, congelada filología, enmascarada ocasionalmente de adjetivos. Pues bien, tomemos otro libro: “Sobre el horizonte de la Ciudad Eterna, la cúpula miguelangelesca de San Pedro se destaca potente contra el cielo. Toda la cristiandad se resume en este magnífico templo del cual la cúpula es el supremo coronamiento, el fortísimo de la sinfonía de la plaza donde en forma sublime reluce el dominio de una fuerza creadora sobre el cruel y ciego peso de una masa de piedra...”, y adelante con éstas y otras frases de libreto de ópera. Y, ¿qué ocurre si queremos ver un tercer libro, uno de los considerados modernos? Leemos: “Los valores volumétricos de la cúpula son visibles mediante la relación entre los clarososcuros inscriptos en la profundidad y el plano frontal que, fiándose a la remachada estructura de las nervaduras, encadena dos valores opuestos. Del acentuado contraste de los claros y los oscuros del tambor se separa la fuga retardada de las costillas que se esfuman en el iluminismo tonal cerrado en la euritmia rotante de los brazos de la linterna y en los valores atmosféricos de sus aperturas. El equilibrio de las masas se halla admirablemente modelado, a la vez que, más allá de la equivalencia de espacio y construcción plástica la cúpula parece envolverse a sí mismo reuniendo una síntesis de valores plásticos, tonales, lumínicos y espaciales, síntesis que se expresa en la luz y en la atmósfera.” Una serie de palabras difíciles (euritmia, consonancia, proporciones, valores atmosféricos, tonales, plásticos), una serie de palabras absolutamente inútiles, fuegos de artificio que mal ocultan, tras su hermetismo literario, una radical insensibilidad hacia la arquitectura.

Lejos de mí el pensar que no hay excepciones a esta triste regla de la historiografía arquitectónica. Pero las excepciones, si bien cada vez más numerosas en los últimos decenios, confirman la regla: o fría filología, o retórica romántico-literaria, o categorías abstracto-figurativas, o, en fin (generalmente), una composición, más o menos evidente en su híbrido mecanismo, de estos tres insensibles métodos críticos.

Pero, aparte de la insensibilidad, lo que más impresiona y preocupa en la crítica o historiografía arquitectónica corriente es que, entre tantas palabras que sirven para llenar la boca, ya no se habla más de Miguel Ángel. Después de la información inicial de que Miguel

Ángel ha ideado la cúpula, todo el resto de la caracterización, sea por el método del viejo estilo retórico, el estilo de gran ópera, sea por el aparentemente más moderno al que se adaptan los esquemas de Wölfflin y las categorías exclusivamente visibilistas de Fiedler, existe en ambos casos, y en muchos otros ejemplos combinados que podrían citarse, un pequeño factor particular relegado al olvido: el arquitecto, el creador, el poeta con su vida fantástica, con su tormento, con su trabajo, con el tiempo y el sufrimiento de su idear y su construir la cúpula. Una vez anunciado el hecho de que la cúpula ha nacido y de que su padre es Miguel Ángel (así podrían informarlo en el Registro Civil), Miguel Ángel es puesto a un lado y se habla sólo de la cúpula, de sus proporciones, del hecho de que posee un tambor con columnas apareadas, y además las nervaduras, y además una linterna como si fuese importante describir estas cosas, como si se hablase para ciegos que necesitaran una descripción, o fuera necesario hacer el inventario, la lista de las partes de la cúpula, para estar bien seguros de que allí está toda ella y de que ninguna de sus partes ha sido vendida a los norteamericanos. La cúpula, en suma, se convierte en el individuo, en un ser inmóvil, estático, con sus proporciones, euritmia, valores atmosféricos, lumínicos o tonales, en una persona independiente que dice a Miguel Ángel: “¡Gracias por haberme inventado. Hasta la vista !”, y marcha por su lado.

Sería como si para comentar la poesía “L’infinito” de Leopardi, se dijera: “Giacomo Leopardi escribió la poesía en 1819, frente al monte Tabor, cerca de Recanati. Imagina un hombre (que es el autor mismo, el Miguel Ángel del caso) que vive solitario y, como no puede amar a una hermosa doncella, no teniendo algo mejor que hacer, ama una colina y, como además es neuropático, le escribe una carta en verso: “Sempre caro mi fu quest’ermo colle...” Y a continuación se dijera: “Debéis saber además que junto a la casa de este señor había un cerco un poco alto, que naturalmente le impedía ver el panorama. Pues bien: ello irritaba a este señor, quien, no contando con un jardinero para que derribara el cerco, consideró del caso narrarnos su irritación y escribió *E questa siepe che da tanta parte Dell’ultimo orizzonte il guardo esclude*”.

Os da risa. Pero cuando leéis los libros corrientes de historia de la arquitectura (sean los filológicos, los retórico-literarios, los sólo visibilistas) no os reís. Son libros mortalmente fastidiosos. La mayor parte de las personas, por suerte, no los lee, pero de esto mismo deriva a la vez la inmensa ignorancia general sobre arquitectura, la falta de una conciencia histórica en arquitectura, y, finalmente, el increíble hecho de que personas cultas, modernas, personas que considerarían inconcebible andar por Buenos Aires con una cuadriga romana antigua; personas tales que si yo les dijera: *Disculpe, se me ha ocurrido algo, dejemos de hablar en*

castellano y hablemos en latín, me contestarían: ¡Usted está loco!; personas tales que si les dijera: ¿Por qué no abolimos toda la cirugía y la medicina moderna, y qué le parecería si volviéramos a las friegas y a los exorcismos para curar a los enfermos?, se precipitarían al Señor Rector y le dirían: Usted está dando un diploma honoris causa a un arquitecto loco que necesita ser encerrado en un manicomio: personas, digo, que tienen un automóvil de 1951, que conceptuarían absurdo abolir los códigos legislativos modernos y volver al derecho romano de hace dos mil años, y que tienen, no obstante, el coraje de construir edificios con columnas griegas, arcos romanos, cabriadas góticas, y que hacen todo esto sin temor alguno de ser recluidas en manicomios por enfermedad mental.

Si también el público culto e intelectual en otras materias se encuentra completamente desorientado, es indiferente, agnóstico. Los libros corrientes de historia de arquitectura pueden servir para quien sufre de insomnio, pero quien sufre de insomnio puede leer los diarios, que producen el mismo efecto y cuestan menos. La crítica literaria ofrece al público la experiencia humana del poeta, de Leopardi, de Dante, de Shakespeare, de Cervantes; y entonces el público lee los libros de historia de la literatura, se interesa en literatura e incluso en pintura, porque estas artes, reveladas por una historiografía consciente de los principios de estética moderna, permiten encontrar verdaderas almas, sentimientos universales, hombres, poetas, pero también hombres que sufren, que elaboran la vida, que participan en sus dramas y sus tragedias, en la risa y en el llanto, en el milagro del nacimiento y en el misterio de la muerte; poseen un mundo psicológicamente rico, denso, impregnado de sí; una espiritualidad, una fe religiosa, y la, proyección de todo ello sobre el plano poético. El público no encuentra las mismas cosas, la misma experiencia, la misma elaboración de humanidad, en la historia de la arquitectura. Pues bien: se desinteresa de los libros de historia de la arquitectura, y tiene toda la razón al hacerlo.

Pero hay un grupo de personas que, pobres desdichados, deben leer los libros de historia de la arquitectura porque han resuelto hacerse arquitectos. Deben dar exámenes, y acuden a la biblioteca a leer enormes libros que, cómo dice el amigo Buschiazzo, son tremendas guías telefónicas en las cuales se ha consignado el nombre, el apellido, la paternidad, la dirección y la edad de cada monumento. Y, en efecto, carentes de fundamentos estéticos y, en consecuencia, de la posibilidad de formular un juicio histórico, una crítica selectiva, los autores de estos libros proceden como compiladores de la guía telefónica. El nombre, la dirección y el número de Benedetto Croce, de Frank Lloyd Wright, de Dante o de Miguel Ángel está consignado con los mismos caracteres que el nombre del último idiota que haya en

la tierra. Lo importante es que se hallen todos; quien más pone es el mejor. ¡Y quien llega a elaborar una lista de monumentos que pesa cinco kilos, llega a ser profesor de universidad!

¡Pobres los estudiantes de nuestras facultades, que no poseéis todavía un libro de historia de la arquitectura comparable a la *Historia de la Literatura Italiana* de De Sanctis, o a una de las tantas historias de las literaturas que se derivaron de aquélla! Si abandonáis disgustados las guías telefónicas y os volvéis a libros que aparentemente son más actuales, más vivos, más estimulantes, se os llena la cabeza de palabras grandilocuentes, palabras que permiten hacer buen papel en un salón de seudointelectuales, que sirven para la autocomplacencia de los snobs, pero que no dicen nada: armonía, euritmia proporcional, relaciones de masas, secuencias rítmicas, escalas dimensionales, triángulos armónicos, espacios internos y externos (también con ellos es posible hacer categorías abstractas), equilibrios plásticos; palabras que no expresan nada, que nada demuestran, que constituyen ejercicios vocales escritos no para convencer al lector sobre algún hecho o sobre algún problema humano, sino para confundir al lector, para inculcarle un complejo de inferioridad. He leído varios de estos libros considerados totalmente objetivos, y no he encontrado un hombre verdadero, una auténtica personalidad creadora, sino sólo abstracciones conceptuales, ingeniosas desde luego, pero ineficaces para explicar un edificio o un artista. Algunos de estos complicados libros los he leído varias veces. La primera vez, no habiendo entendido, pensé: Seré estúpido yo que no entiendo, y será inteligente el autor. Tengo que releerlo.” Leí el libro por segunda vez, me quedé nuevamente sin entender, y entonces me dije: “Seré estúpido yo porque no entiendo, pero un poco estúpido debe de ser también el autor porque no se hace entender. Intentemos nuevamente.” A la tercera vez, mis sospechas respecto del autor aumentaron. A la cuarta, decidí que el error era totalmente del autor, que bajo su hermetismo escondía el vacío. ¡Pero no! Quizá estos autores son inteligentísimos, porque pueden escribir infinitos libros, diciendo siempre vaguedades, jugando siempre con las mismas palabras y componiéndolas en varias formas. El estúpido (pensé) soy yo, que he comprado estos libros y he perdido tiempo leyéndolos.

Señores: todos estos errores, todos estos equívocos, esta filología sin alma, estos discursos abstractos sobre volúmenes, euritmias, equilibrios de masas, triángulos armónicos, etc., derivan todos de la carencia de una conciencia estética, de la ignorancia o de la escasa maduración de los principios fundamentales de la estética moderna. Aparte de algunas rarísimas excepciones, todo indica que la historiografía arquitectónica no ha aprendido aún el elemento substancial, el a. b. c. de la estética moderna, que no ha comprendido aún este hecho elemental: que la arquitectura no existe, lo que existe son los arquitectos; el arte no existe, lo

que existe son los artistas que crean las obras con su trabajo, con su fatiga, su dedicación, su generosidad humana. La arquitectura, como tema en sí, apartada de los arquitectos, es una abstracción mental, al par que la música, la literatura, la pintura y la escultura; una abstracción que se emplea comúnmente y que es justo emplear porque el idioma está lleno de convenciones abstractas, pero que no por ser útiles como indicaciones genéricas, dejan de ser abstracciones con la principal característica que las distingue: que con las abstracciones no es posible hacer historia. Si una historia de la arquitectura que sirva a los estudiantes, que estimule al público, que cree un interés vital no existe, es porque la arquitectura no existe, porque nadie ha encontrado a esta señora arquitectura en ninguna calle, ni en Roma ni en Buenos Aires, ni en el paraíso ni en el infierno: es un ente abstracto carente de alma, que no tiene vida y del cual, por tanto, no puede hacerse la historia.

Pero, como habíamos dicho, si la arquitectura no existe, existen los arquitectos, con su dinámica creadora, con su evolución espiritual, con sus aspiraciones, con sus tormentos formales. En el curso de este mes, hemos encontrado arquitectos de todos los tiempos y lugares, de todas las gamas y todas las intensidades humanas. Hemos encontrado a los creadores del Partenón, del Panteón, del Templo de Minerva Médica, de Santa Costanza, de San Vitale y de Santa Sofía. Aun cuando no conociéramos sus nombres, estos arquitectos eran individuos precisos, fuertes, generosos, caracterizados, como todos los grandes hombres, por la obra que habían producido, por el tormento que nutrieron en sí mismos; personalidades inmediatamente reconocibles, hombres auténticos, inconfundibles. Hemos encontrado, junto a los genios inmensos, explosivos, de Miguel Ángel, Borromini, Wright, artistas auténticos como Francesco di Giorgio, o J. J. P. Oud, y figuras menores y mediocres; hemos visto a los inteligentes y a los idiotas, a los hombres de buena fe y a los embrollones, a los hombres libres y a los imitadores esclavos de su propia retórica; hemos encontrado, en toda la historia arquitectónica occidental, toda la humanidad en el bien y en el mal, en la grandeza y en la miseria, en la fortuna y en la desgracia. Edad por edad, capítulo por capítulo, desde la historia de Grecia a la de hoy, hemos encontrado los grandes y los pequeños, el genio y el incapaz, el arquitecto sincero y el falso, los verdaderos poetas (pocos en todo tiempo) y los muchos mediocres muchos en todo tiempo. Todo complejo de superioridad y todo complejo de inferioridad ha sido extirpado mediante una crítica histórica fundada sobre la estética moderna, es decir, mediante un método científico que sabe leer y reconstruir, a través de la obra, la personalidad y el desarrollo dinámico de la vida de los arquitectos.

Éste es, señores, el único método culturalmente legítimo, científicamente riguroso, estéticamente al día. Podrá ser aplicado bien o mal, de acuerdo con la capacidad histórica de

quien revive la personalidad artística, pero constituye el único camino por el cual podamos seguir y en el cual todos, los buenos y los mediocres, podremos ser útiles. La historia de los arquitectos es la historia de la arquitectura.

Y, en verdad, la historia de los arquitectos contesta plenamente a aquella pregunta de la reciente discusión estética, resuelve a fondo el problema de la división entre artes estáticas y artes dinámicas, división que filosóficamente sabíamos errada, pero que sobrevive, como decíamos, en nuestro inconsciente, porque los libros de historia de la arquitectura no acertaron a superar este equívoco. Es natural que una abstracción sea estática, y por ello es natural que sea estática la arquitectura. Pero también la literatura, la pintura, la escultura, la música, el cinematógrafo, considerados como abstracciones, son artes estáticas. Si “L’Infinito” de Leopardi no es estático, se debe a que los historiadores de la literatura no hacen historia de la poesía sino de los poetas, y, en tal medida, del proceso creador de Leopardi. Ningún monumento es estático si sabemos leerlo, es decir, si en vez de verlo abstractamente como hecho inmóvil, sabemos reconocer tras él al espíritu que lo ha animado, que lo ha creado en el tiempo, las fuerzas que lo han construido, el modo y la sucesión de sus monumentos, su devenir mismo.

Señores: entendida así la arquitectura, y no como abstracción, se convierte en la expresión más alta, concreta, demostrativa de toda una civilización. Leer un monumento, interpretar un edificio, reconstruir la personalidad y la historia de la inspiración de un arquitecto; se convierte en una experiencia maravillosamente dinámica y plenamente vital. Quién es el arquitecto en las condiciones sociales y políticas de su tiempo, en su ambiente, con sus clientes, con el terreno sobre el cual debe edificar. Ese arquitecto estudia objetivamente el problema funcional, hace las primeras tentativas, prepara los primeros dibujos, los transforma de pronto en otros, controla éstos estáticamente, resuelve los problemas relacionados con la finalidad y la técnica del edificio. Y en posesión ya de todos los datos positivos, ha resuelto el problema material y comprueba que estos problemas pueden tener muchas soluciones formales. Es el momento de la libertad creadora, de la autonomía artística, el momento de intentar varios caminos, de elegir una forma entre las tantas que son posibles, es el instante más dramático e intenso de la vida del arquitecto. Todo su pasado, los sufrimientos, las renunciaciones, las aspiraciones, toda su capacidad de amor, es trasfundida en aquel punto de máxima concentración espiritual, cuyo resultado dará la medida de toda su vida de hombre y, por tanto, de artista. Es un proceso dinámico de prueba y contraprueba, de titubeo, de tentativa continua, de iluminación y silenciosa desesperación. Por fin, ha elegido, la suerte ha sido echada, la visión general se ha cristalizado; en lo futuro, el edificio será ése y

no otro, y comienza el largo, penoso trabajo de representarlo, de expresarlo verdaderamente, de transformar un personaje imaginario en un hombre vivo; es el momento de la ejecución de los dibujos, de la prolongación del tema general en cada particularidad y cada detalle, desde la urbanística a la manija de una puerta, desde el volumen de una catedral a la moldura de las gradas de una escalera. Un largo trabajo, para el que se necesita paciencia y amor, continuidad, capacidad de penetración y de coherencia; la obra de arte se crea durante todo este tiempo. Y no ha terminado: comienza la construcción, llegan al sitio los obreros, los materiales, las máquinas; se colocan los cimientos, se levantan los pilares, se elevan los muros, se yerguen las estructuras, se recubre el edificio; durante todo este tiempo, tan largo por lo menos como el necesario para hacer una película, escribir una novela u orquestrar una sinfonía, durante todo este tiempo, el proceso creador del arquitecto continúa; trabaja, transforma, recrea, precisa, está contento o desesperado por la ejecución, tiene dudas, dirige a los obreros y los conmina a realizar mejor su propio sueño, apronta los últimos detalles. Todo este proceso constituye la historia del edificio, la historia del arquitecto que crea el edificio, y es historia compleja, dinámica, dramáticamente y maravillosamente humana. Saber ver la arquitectura significa saber desplazarse en la historia de Miguel Ángel que imagina, crea, construye. Hacer la historia de la arquitectura significa participar de nuevo, con la propia afinada sensibilidad, en la vida del arquitecto, reconstruir el proceso creativo, recorrer a través del tiempo los tormentos de su realización. Significa amar a Miguel Ángel hasta el punto de identificarse con él y con él reconstruir desde los cimientos la idea del edificio.

Si se sigue este método, independientemente del valor personal de quien explica las personalidades de los artistas y los monumentos arquitectónicos, la historia del edificar humano se torna la más rica expresión de la esperanza humana proyectada a través de la visión de los genios y de los artistas del pasado y del presente. Técnica y arte, urbanística y detalles plásticos, todos los innúmeros aspectos en los cuales se suele dividir la arquitectura y su enseñanza, llegan a formar sistema, se convierten en la misma cosa. El alma del arquitecto reúne los varios miembros dispersos de la arquitectura. Todo es coherencia vital, orgánica; la arquitectura se transforma en el hecho más dinámico de la vida en cuanto es el más expresivo de ella. Una historia de la arquitectura entendida como historia de los arquitectos, es decir, fundada sobre los principios de la moderna estética, no podrá dejar de llamar la atención del público, suscitará interés y discusión, animará a los estudiantes y les infundirá mayor voluntad y capacidad de trabajo, hará que se llene la misma Aula Magna de la Facultad de Derecho... Señor Rector, puede usted estar seguro: no por el profesor, sino por esta historia dinámica de la arquitectura, por esta historia apasionante, profundamente humana; por estos

documentos de heroísmo y de alegría, de victoria y tribulación moral; por encontrar a los grandes hombres y para comprender con benevolencia a los que no lo fueron, para hablar con Fidias, con Antemio de Tralle, con Brunelleschi, con Mies Van der Rohe o con Aalto, la gente vendrá, aunque sea para estar de pie, porque nada hay más importante para el hombre que la historia del hombre, y en ninguna forma la historia del hombre habla más directamente que a través de la arquitectura.

Señor Rector: los estudiantes de la Facultad de Arquitectura y un público numerosísimo han asistido a este curso mío. En los seminarios, regularmente, después de cada lección, los estudiantes han discutido conmigo los temas tratados, demostrando un interés, una efervescencia de ideas, una inteligencia como he encontrado hasta ahora sólo en poquísimos y felices casos de mi experiencia en la enseñanza. Ha sido para mí una gran satisfacción. Pocas horas después de mi llegada a Buenos Aires, ya discutía sobre la enseñanza de historia de arquitectura con el Señor Decano y con los profesores, proponía cambios, admiraba algunos trabajos en curso de ejecución, manifestaba mis críticas, aun acerbas y precisas, sobre algunos métodos didácticos que me parecían equivocados. Discutí continuamente, hasta las dos o tres de la mañana, y cuando me fuí a dormir debí hacer un esfuerzo de memoria geográfica para recordar que había llegado pocas horas o pocos días antes, que apenas había conocido a usted y a los restantes profesores de la Facultad, que estaba en Buenos Aires, en un sitio muy lejano de Roma y de Venecia. Hemos discutido, en este mes, de todo: no sólo de historia de la arquitectura y de su enseñanza, sino también de tecnología, de composición, de la necesidad de establecer un curso de estética y de historia de la crítica de arte, de la utilidad del estudio del paisaje y la naturaleza de este vuestro maravilloso país, de la didáctica en la urbanística y en la ciencia de la construcción; hemos discutido sobre la realización de una exposición de arquitectura moderna en Buenos Aires, de crear una Academia Argentina en Roma, de mejorar la participación argentina en la Bienal de Venecia, y de muchos otros problemas.

Pocas horas faltan para las ocho de la mañana, momento en que partiré nuevamente en avión hacia Roma, y me parece haber discutido demasiado poco: esta noche no iremos a dormir; con la ayuda del whisky y del cognac, seguiremos discutiendo hasta la hora de la partida. Quizá yo haya irritado a alguno con mis sinceras críticas, pero, si lo he hecho, se debió a que entre vosotros no me sentí extranjero, sino hermano y amigo, hombre que afronta los mismos problemas en esta universidad y en la universidad en la cual enseño, en Roma y Venecia. Me sentí en casa propia y no solamente por obra de vuestra afectuosa, generosa y amable hospitalidad, sino también por el alto nivel cultural de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires. No tenía nada que enseñar a nadie, tenía algo que aprender, y principalmente

debíamos discutir juntos problemas comunes, los mismos problemas que se discuten en Italia. Sintiéndome entre afectuosos amigos y hermanos dije todo cuanto pensaba con extrema sinceridad. Los temas de la cultura arquitectónica son los mismos en todo el mundo; cada uno de nosotros contribuye con una piedra al edificio común.

Pero si los estudiantes me han seguido con entusiasmo, si el público ha acudido en gran número a estas lecciones, mi mérito es sólo parcial. Un profesor que cae del cielo y viene a dictar un curso de historia de la arquitectura puede suscitar interés sólo si este interés ya ha sido estimulado, si existe ya una urgencia por saber y una inquietud intelectual. El mérito de la resonancia que han tenido mis lecciones debe ser atribuído a los profesores de la Facultad de Arquitectura, a todos indistintamente, porque en pocos años, con su pasión y su trabajo, han hecho de Buenos Aires uno de los centros más vivos de la cultura arquitectónica en el mundo.

El mérito va ante todo al querido y afectuoso amigo Mario Buschiazzo, a su trabajo sistemático y penetrante en la investigación de la arquitectura en América Latina, labor que pienso difundir en Italia directa y especialmente a través de un libro suyo, que publicaré en la colección de historia de la arquitectura que dirijo en la editorial Einaudi. El mérito va también al querido amigo Becker, verdadero maestro en el sentido más humano y profundo de la palabra, es decir, en el sentido en el cual un hombre tiene valor, por la bondad del corazón y la expansión del sentimiento. El mérito va a usted, Señor Rector, que en el curso de Introducción a la Arquitectura ha adoptado con plena inteligencia los métodos modernos de enseñanza, métodos que, según me auguró, serán extendidos, como es lógico, natural e imperativo, a todos los cursos de dibujo y de plástica. El mérito va a los profesores de composición y sobre todo al profesor Leiva, que tiene plena comprensión de la necesidad de hacer histórica la enseñanza de la composición y cuya presencia en la escuela es garantía de que no se pasará del viejo manierismo de las Beaux Arts a la enseñanza igualmente ineficaz del manierismo moderno. Podría nombrar todos los profesores, de Bianchedi a Mariscotti, del profesor Della Paolera, en quien admiro no solamente la fe urbanística sino también el coraje cívico, al amigo Moller, que trabaja con tanta preparación y cultura en la redacción de la revista de la Facultad, cuyo excelente primer número he podido admirar; del afectuoso profesor Porta a los jóvenes docentes como Braun Menéndez, Casares, Lanuse, y todos los demás. Todos vosotros formáis un equipo espléndido, vivo., dinámico, que ha creado una escuela de primer orden y en continuo mejoramiento.

Cuando viajé a Buenos Aires, no imaginaba que trabajaría tanto para las lecciones, los seminarios y para la discusión de los programas de enseñanza. He trabajado mañana, tarde y

noche con alegría, porque la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires es una magnífica facultad para la cual es hermoso trabajar. En este período, fui invitado a dar lecciones y conferencias en Tucumán, Córdoba, San Pablo (Brasil) y en la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Rehusé todas estas invitaciones para estar con vosotros, porque me sentía contento y feliz de trabajar con vosotros.

He dejado para el final a la persona más importante, el director de orquesta, el alma de la Facultad de Arquitectura, el hombre más apasionado, más abierto, el profesor más generoso, el que aspira a hacer de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires la facultad de mayor prestigio del mundo y que, en virtud de esta pasión, estimula, elogia, empuja, propone, está insatisfecho de todos pero a todos es fiel y de todos es amigo; un hombre que reprueba e insulta a todos (incluso a mí, tantas veces en un mes) pero siempre con corazón, con afecto, por la impaciencia de mejorar. Habéis comprendido ya de quien se trata. Prefiero no hablar de Francisco N. Montagna como persona, pues de lo contrario me conmovaría. Su afectuosidad, su cortesía, su pasión por la Facultad, la inspiración de sus ideas sobre enseñanza, hacen para mí de él uno de los hombres más atrayentes, importantes y simpáticos que haya conocido en mi vida. Este mes durante el cual hemos vivido prácticamente juntos de la mañana a la noche han creado entre Montagna y yo una amistad que no podrá concluir y que constituye el mejor regalo que la Argentina podía hacerme. No hablaré, pues, de Montagna, pero debo hablar del Señor Decano.

Señor Rector, esta Facultad de Arquitectura que todos vosotros habéis creado y que mejoráis cada día debe ser defendida. Es esencial para la cultura argentina, es esencial para la arquitectura argentina, es importante para todo el mundo. La cultura no conoce distancias, ignora la geografía. El bien y el mal de Venecia, directa o indirectamente, repercuten hasta en Buenos Aires, y todo aquello que ocurre en Buenos Aires, se refleja y tiene peso en todo el mundo. Para defender y mejorar la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires es ante todo necesario garantizar la continuidad de su excelente dirección. Como extranjero y como profesor externo, no puedo decir más. Pero si fuese ciudadano argentino y profesor interno de la facultad, no vacilaría en proclamar un *cabildo abierto* por la reelección de Francisco N. Montagna como Decano de la Facultad de Arquitectura. En octubre, con la elección del Decano, la facultad de Buenos Aires pasará por un momento difícil, un tránsito crucial de su historia, del que dependerá su futuro. Yo no podré votar, pero desde Italia rogaré a Dios para que oriente vuestra elección.

He terminado. Con profunda emoción os agradezco, os saludo, os abrazo a todos. Vuestro afecto, vuestra hospitalidad, vuestro interés, esta ceremonia solemne en que me ha

sido conferido el diploma *honoris causa*, todos estos recuerdos, me los llevo conmigo a Italia y han de ser fuente de nuevas fuerzas en los momentos tristes de la vida, servirán para infundir nueva pasión y nueva fe en los momentos de duda. Un mes con vosotros me ha hecho amar vuestro país, y nada hay más alto en el mundo que nuevo amor.

¿Qué hemos concluido al cabo de este mes? Todo y nada. A través de las conferencias, a través del coloquio silencioso con el entusiasmo por el genio y el desprecio por el arribista, el reconocimiento de la libertad y del coraje artístico y moral y el disgusto por el conformismo de los imitadores; con vosotros, recorriendo ocho siglos de historia, hemos concluido que nada hay en el mundo más bello que la arquitectura. Discutiendo con usted, Señor Rector, con el Señor Decano, con los profesores y los asistentes sobre los programas y los métodos de enseñanza, sobre las publicaciones culturales, sobre nuestra experiencia didáctica, ¿qué hemos concluido? Que nada es más hermoso que la arquitectura. En los seminarios, debatiendo con pasión o con violenta polémica los varios temas de las lecciones, aun cuando no se lograba un acuerdo entre todos los estudiantes, todos concordaban sobre un punto definitivo: nada es más hermoso que la arquitectura.

Tal es la conclusión. Señoras y señores: nada es más bello que la arquitectura.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 9 DE
OCTUBRE DEL AÑO MIL
NOVECIENTOS CINCUENTA Y DOS, EN
LA IMPRENTA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES, REPÚBLICA
ARGENTINA.