

CATEDRALES Y RASCACIELOS



ANGEL GUIDO



Versión digitalizada en el
Instituto de Arte Americano e
Investigaciones Estéticas
"Mario J. Buschiazzo" en
abril de 2024 por la
Arq. Yésica Soledad Lamanna.

Para

Juan Mantovani.

homenaje cordialde:

Angel Luis

**CATEDRALES Y
RASCACIELOS**

*Queda hecho el depósito que
marca la Ley.*

DEDICATORIA

FEDERICO MARISCAL

Consagrado maestro
de la Arquitectura
Tradicional de México

Homenaje de admiración
y de reconocimiento

JOSE VILLAGRAN GARCIA

Eminente Arquitecto
de la joven genera-
ción mexicana.

Con fraternal amistad

OBRAS DEL AUTOR

Fusión hispanoindígena en la Arquitectura Colonial	1925
La Arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin	1927
Orientación espiritual de la Arquitectura en América	1927
Caballitos de ciudad (versos)	1922
La Machinolatrie de Le Carbusier . .	1930
Eurindia en el arte hispanoamericano	1930
Arqueología y estética de la Arquitectura criolla	1932
El arte de nuestro tiempo	1932
Definición de la Reforma Universitaria	1932
Concepto moderno de la Historia del Arte	1936

CATEDRALES Y RASCACIELOS

COLEGIO LIBRE DE ESTUDIOS SUPERIORES
DE BUENOS AIRES

ANGEL GUIDO

1

9

3

6

Con el título: "Génesis, Apogeo
y Crisis del Rascacielo" se dictó
este curso en el Colegio Libre de
Estudios Superiores de Buenos Aires
durante el mes de Octubre de 1934

PROLOGO

ESTE pequeño cursillo no constituye una historia técnica del rascacielo, ni tampoco una exposición descriptiva de su evolución desde su génesis en 1881, hasta su crisis en 1930. Libros y monografías hay, que cumplen esta misión y bastaría citar, pongamos por caso, los trabajos que sobre este tema ha publicado el eminente profesor de la Universidad de Cuba, doctor J. Weiss, para convenir que se ha trabajado ya, muy seriamente, en aquellos capítulos del inquietante problema del Rascacielo.

En este breve curso, se pretende rastrear aquella misma evolución, pero a través del prisma que usa hoy la moderna historiografía de arte.

En nuestra obra "Concepto moderno de la Historia del Arte" (1936), explicamos con suficiente amplitud, el significado de ese citado prisma, es decir, del flamante flanco de ataque logrado, en este último tiempo, en la investigación históricoartística. De pretender una definición resumida en estas notas preliminares, podríamos decir lo siguiente: la obra de arte ha dejado de ser material de investigación dispuesto a ser "descubierto" por el "medio" a manera de elemento de Historia Natural; sino, antes al contrario, la obra de arte es fenómeno vivo, al cual sólo cabe "descubrirlo", merced a una actitud sintonizante, por calurosa simpatía emocional, es decir, mediante una suerte de endopatía o proyección sentimental (Einfühlung).

Trayendo a cuento una comparación filosófica, podríamos decir que en la medida que en la filosofía scheleriana se demuestra la posibilidad de captar entidades objetivas por vía de una afectiva vida superior, también el arte del tiempo pasado —de acuerdo a la flamante teoría de los modernos maestros alemanes y vieneses— se "descubre" por incorporación "simpá-

tica" en la "voluntad de forma" de la obra de Arte emboscada en un tiempo y espacio de la Historia.

El "medio", pues, no hará más que perfilar —ajustar mejor un concepto en su quicio— aquel sentido recóndito atrapado ya subjetivamente.

Pues bien, el presente cursillo no es nada más que una aplicación práctica de esta admirable y profunda teoría de arte, al caso americano del Rascacielo. Y a no mediar razones de tiempo, hubiera debido aparecer simultáneamente con otros dos trabajos de rigurosa investigación, basados, cabalmente, en esta novísima teoría. Nos referimos al estudio —que publicaremos en breve— de dos grandes artistas americanos, el uno moderno: "Diego Rivera" y de la época de la Colonia el otro: "El Aleijadinho". La confrontación simultánea de estas tres monografías, darán la medida, a buen seguro, de las enormes proyecciones futuras que tienen los trabajos de seria investigación histórico-estética en el campo aún virgen e inexplorado de América.

En el caso presente del Rascacielo, de acuerdo al método señalado, no se arribó a la disección del mismo en sus aspectos técnico, estético y espiritual, por vía técnico-genética o por búsqueda en el dintorno social, económico o geográfico —es decir, el "medio"— sino por vía emocional —scheleriana podríamos decir— ante el espectáculo extraordinario, temerariamente gigantesco, del Rascacielo en sí, como una suerte de entidad viva, emergiendo inusitadamente del macizo urbano de las ciudades norteamericanas, a la manera que emergen de las ciudades europeas las catedrales góticas.

Lo histórico, lo técnico, lo social, lo económico, lo filosófico, fueron justificaciones recabadas después y de cuya eficacia y utilidad indiscutibles se da su cabal medida en este curso.

Sentadas, pues, estas apreciaciones preliminares, claramente se comprenderá el por qué hemos acudido a las catedrales góticas para mejor "descubrir" —por confrontación— el sentido transcendental del Rascacielo, confrontación, repetimos, francamente escandalosa para la pasada historiografía de arte, tipo positivista. Y además, podrá justificarse debidamente el por qué, también, presentamos al Rascacielo como entidad humanizada —si se nos permite el término— capaz de soportar una disección cabal en sus tres aspectos: el anatómico, el morfológico y el espiritual.

Por otra parte —y de esto no podíamos hacer caso omiso— enfocada la investigación desde el flanco que acabamos de es-

bozar, creemos haber colaborado en la indiscutiblemente necesaria rehabilitación del Rascacielo como obra de arte.

En efecto, con exagerada obstinación se ha definido el Rascacielo como "edificio antiestético y pretencioso, que ha venido a destruir la clásica armonía de masas en el corazón de las ciudades, conspirando, obstinadamente, contra la estética edilicia".

Esta definición —por supuesto injusta— procede de la crítica europea, apoltronadamente clasicista. Y, cabalmente, en este curso se relata la enérgica lucha que tuvo que soportar el rascacielo, contra la influencia clasicista europea, para lograr, finalmente, su vigorosa y gigantesca personalidad vertical.

Y ya lo hemos dicho en otra ocasión: hora es que nos pongamos en guardia los americanos, respecto a nuestra incondicional sumisión ante la crítica de arte legislada muy especialmente desde París. Pueblo superculto —a pesar de reconocer con justicia su magisterio en la educación de nuestra sensibilidad estética hasta hace pocos años— puede, en ocasiones, advertir gestos de primitiva y ruda grandeza de los pueblos jóvenes, quizás destinados a crear un nuevo orden estético, inclasificable dentro de los quicios de la cultura supercivilizada.

Tal es, pues, otro de los objetivos perseguidos en este breve curso: rehabilitar al Rascacielo, como una de las obras más admirables del arte de nuestro tiempo.

Finalmente, si con este ensayo hemos logrado desvirtuar lo escandaloso de una confrontación entre catedrales y rascacielos, este cursillo habrá cumplido su cometido y habremos consumado el mayor elogio que bien merece el Rascacielo Americano: soportar la confrontación con las catedrales góticas, una de las máximas obras de arte del genio humano en la Historia.

A. G.

INTRODUCCION

INTRODUCCION

El rascacielo ha llegado a constituir hoy, sin duda, la obra de arquitectura más extraordinaria de nuestro tiempo. La transcendencia no lo está solamente en su tamaño, en su altura, sino en el hondo significado espiritual de su mole gigantesca levantada como un símbolo vivo en el corazón mismo de la urbe norteamericana, en el momento de su más exacerbada prosperidad económica.

Los técnicos europeos en estos momentos se afanan por encontrar una arquitectura símbolo de nuestro tiempo. Es exacto que la arquitectura "funcionalista" de Gropius, la "maquinista" de Le Corbusier y otras arquitecturas fundadas en doctrinas "técnico-genéticas", constituyan arquitecturas típicas de parte de aquel clima económico-industrial y en el cuál la fe en la "máquina" había llegado al fervor, a la idolatría (ver "La Maquinolatría de Le Corbusier" —obra del autor— 1930).

Pero esta arquitectura europea, no llegó a elevarse a la categoría de símbolo, dado a su excesiva teorización y a otras circunstancias, cuya explicación están fuera del marco de este curso de divulgación (El Arte de nuestro tiempo" 1931— Colegio Libre de Estudios Superiores de Rosario). El rascacielo fué rigurosamente "funcional" con aquel clima de que habláramos y que *parcialmente* atrapó la arquitectura de vanguardia.

En efecto, el rascacielo encierra, como veremos en el desarrollo de este curso, todas las características escondidas en aquella arquitectura europea, desde su "funcionalismo" en el material de construcción y en su "distribución", hasta el más riguroso "funcionalismo" económico-rentista, es decir, el más estrecho "funcionalismo utilitario" tal como lo fué en Chicago, a fines del siglo pasado.

Pero, *además*, estas expresiones primigenias fueron exaltadas y superadas —como veremos— después de la gran guerra hasta 1931 en una forma desconocida en Europa. Y este es, cabalmente, el aspecto espiritual más certero y mejor ajustado de ese clima psicológico de Occidente, en los últimos años anteriores al 31, donde el sentido de la “Prosperidad” había pasado más allá de la frontera de lo razonable y el “Optimismo” de nuestra era Industrial se había exaltado, hasta influenciar, como sabemos, el Arte. La “máquina” tuvo entonces su gran momento de sincera y franca admiración.

Europa, agotada por la Guerra última no pudo ser la gestora de este símbolo y tocóle por destino a América. anidar la obra de Arquitectura capaz de interpretar ese momento y que fué el Rascacielo.

Sentada, pues, la real transcendencia que para nosotros tiene el Rascacielo en los Estados Unidos de Norteamérica, pasaremos a estudiarle, organizadamente, a través de su anatomía, de su morfología y de su espíritu, desarrollando una suerte de disección del Rascacielo como entidad *viva*.

Este flanco de la investigación se aclara con la confrontación de Catedrales y Rascacielos.

El desarrollo del Rascacielo —como lo demostraremos claramente más adelante— ofrece un paralelo, realmente alarmante, con el desarrollo y evolución de la catedral gótica, pese al abismo espiritual que separa a ambos ejemplares igualmente notables, de la arquitectura de Occidente (ver “Catedrales y Rascacielos” —“La Prensa”— 1930, del autor). En tal sentido, en los tres capítulos en que hemos dividido este breve curso, comentaremos también este sorprendente paralelo entre Catedrales y Rascacielos, lo cual favorecerá la mejor y más honda interpretación del ancho y complejo problema del Rascacielo norteamericano, la obra de arquitectura más extraordinaria de nuestro tiempo.

CAPITULO I
ANATOMIA DEL RASCACIELO

ANATOMIA DEL RASCACIELO

Nació el rascacielo en Chicago, la dinámica ciudad del interior de los Estados Unidos y fué en ella, casualmente, que se rompió por primera vez la limitación de nueve o diez pisos que todo Occidente respetaba religiosamente. La altura de diez pisos, en efecto, era la limitación máxima consagrada, sea en Europa como en los Estados Unidos, hasta el año 1881.

Varias razones cabían en aquel momento, para justificar esa limitación: circunstancias técnicas, falta de demanda de oficinas en el "down-town", deficiencia en el ascensor, etc. Verdad es que aquella demanda de oficinas en los centros comerciales no se había extremado aun y otro tanto cabe decir que el ascensor antiguo que todos conocemos, era lento, incómodo, inseguro y de difícil control.

Mas, por supuesto, la razón fundamental por la cual no se levantaban edificios mayores de diez pisos era *técnica*. Es decir, la imposibilidad de elevar los muros a grandes alturas debido a la enormidad de su peso propio, que se traduce en el exagerado *ancho* de los muros de cimiento. Esta circunstancia tenía dos graves inconvenientes: costo excesivo y disminución de superficie útil.

¿Cuál fué la inusitada novedad o invención —llámesele como se quiera— de los ingenieros chicaguenses?

Pues esta extraordinaria revelación constructiva es algo, que hoy es elemental y familiar para cualquier estu-

dian­te de ingeniería o arquitectura. Es decir, la sustitución de muros *sostenedores* por *sostenidos*. Con anterioridad a la innovación chicaguense, no se conocían los muros *sostenidos* y los edificios de varios pisos llegaban a exigir muros gigantes en sus bases, lo cual desilusionaba ciertamente a los constructores de aquella época.

Nos parece oportuno recordar acá que el fino escritor francés Paul Morand, en su conocida obra “Nueva York”, cometió un leve error técnico e histórico al adjudicar a Viollet-le-Duc, el carácter de precursor de los rascacielos, fundándose en una leve e intrascendente frase del notable panegirista francés del gótico. Significaría esto, en efecto, quitar a los constructores chicaguenses el honor y la gloria que por entero merecen ser ellos los verdaderos precursores y creadores del rascacielo, como veremos inmediatamente.

El profesor Weis, distinguido catedrático cubano y eminente crítico de Arquitectura, que ha estudiado con aguda penetración este proceso, señala — de acuerdo a los estudios de Freitag en “Architectural Engineering” de 1912 — como la primera insinuación hacia los *esqueletos sostenedores*, los cimientos del Montauk de Chicago en el año 1881 (“El Rascacielo”—1934).

Los cimientos de los altos edificios, en general en aquella época, eran, como dijimos, enormes, excesivos. Pesaban exageradamente y restaban superficie útil. Los ingenieros Burnham y Root, reemplazaron, en el Montauk, estos gruesos muros de cimiento por emparrillados de vigas de acero e incipientes columnas embutidas en la mampostería.

Como podrá inferirse, el rascacielo comenzó técnicamente por sus *pies* e inmediatamente tuvo repercusión. El sistema de Burnham y Root perfeccionose y se llevó a los *muros interiores*. No se tenía, aun, el coraje de hacerlo en los *muros exteriores* o en los *muros de fachada* y solamente se aplicó por un tiempo en el interior de los grandes edificios.

Estos muros pues, eran *sostenidos* por vigas de acero, las cuales transmitían las cargas a las columnas y estas a su vez, a los cimientos que eran emparrillados de acuerdo al dispositivo de aquellos ingenieros citados.

La aplicación completa del "Skeleton Construction" — tal como se le comenzó a llamar — no fué inmediata. Muchos factores contribuyeron a retardar la expansión de este sistema. Por una parte, el proceso natural que requieren estos cambios fundamentales de técnicas constructivas y luego — y en esto nos vamos a detener más adelante — la lucha que tuvo que sostener este "sistema Chicago" con el viejo sistema constructivo defendido desde Nueva York, el cual no se avenía, por el momento, con estas innovaciones audaces de los técnicos chicaguentos.

Mas, esta novedad en la técnica del rascacielo traía la tremenda fuerza de la verdad en lo científico y en lo económico y no podía pasar mucho tiempo sin consagrar su definitivo triunfo. Tal aconteció cuatro o cinco años después con el "Home Insurance Building" y con el "Tacoma", ambos en Chicago.

En el año 1930, en un breve estudio que realizáramos sobre el Rascacielo ("Catedrales y Rascacielos", anteriormente citado) citábamos, siguiendo a Woermann, el erudito historiador alemán, al "Monadnock" de Chicago y siguiendo a Starret al "Home Insurance Building", también de Chicago, como los rascacielos precursores.

Estudios posteriores al año 1930, precisaron este punto relativo al carácter de precursores y fué casualmente aclarado, merced a la interesante polémica suscitada en el mismo Chicago a propósito de la demolición del Home Insurance Building, en el año 1885, en la calle La Salle esquina Adams. La polémica consistió en demostrar cuál era el verdadero precursor, es decir, quién encerraba, aunque parcialmente, el "Skeleton Construction", si el citado "Home Insurance Building" o el "Tacoma", levantado este último en 1888, en la calle La Salle número 1.

De esta demolición se dedujo que el "Home Insuran-

ce Building” tenía sus muros interiores *soportados*, el interior *no soportado*, sino simplemente emparrillados sus cimientos. El “Tacoma” construido por Holabird y Roche, de 14 pisos y 53 metros de altura, tenía muros interiores y exteriores *soportados* por vigas y columnas. (Wells, opus. cit.).

Por consiguiente, según el punto de vista que se tome, podrá ser el “Home Insurance Building” (1885) o el “Tacoma” (1888), el primer rascacielo verdadero.

Dejemos establecido, de paso, que como observamos Chicago es el escenario único de estos primeros ensayos y de aquí el nombre de “Sistema de Chicago” titulado al dispositivo constructivo en los primeros rascacielos levantados en Nueva York, Filadelfia o Pitsburg.

Se inicia, pues, un movimiento técnico-constructivo sumamente interesante, donde se perfecciona, en poco tiempo, las estructuras de acero en sus pormenores: uniones, nuevos perfiles de vigas, de columnas, etc. El caso de Monadnock (1891) es una demostración de la rapidez con que se desarrolló el sistema.

Mas, con todo esto, el rascacielo aún no se había impuesto francamente y bajo el punto de vista estético, del cual nos ocuparemos extensamente más adelante, se le ametralla despiadadamente desde el Este, es decir, desde Nueva York, pues, persistía aun en forma excluyente la influencia clasifista procedente indirectamente de L’Ecole de Beaux Arts, de París.

Pero el Rascacielos venía al mundo limpio de prejuicios estéticos, ajeno de toda vejez occidental y traía dos verdades incontrovertibles: la de la “utilidad” y la de satisfacer, certeramente, una demanda de la vida norteamericana.

Tarde o temprano tenía que ser de él el triunfo. Y en efecto, ya en 1889 con la Tower Building (La Torre) del arquitecto Bradford L. Gilbert, se introduce en Nueva York el “Sistema de Chicago” a título de ensayo.

Pero, es después del Monadnock de Chicago (1891)

cuando se levanta en Nueva York en 1894 el Manhattan Life Insurance Company, construído por Kimball y Thompson con 18 pisos y 348 pies de altura (Wells, opus. cit.).

El departamento de Construcciones de Nueva York tuvo reparos muy serios para con la Torre de Gilbert y para este Manhattan Life Insurance; pero a partir de allí Nueva York, la extraordinaria y fantástica ciudad del Este, se siente contagiada por el "Sistema del Oeste" o de Chicago y pronto llega a superar a su propia maestra. En 1895 levanta el Saint Paul de 25 pisos y en 1900 el "edificio más alto del mundo" por varios años el Ivings Syndicate de 29 pisos y 386 pies de altura.

Estamos ya en los primeros años del presente siglo y desde allí empieza la ascendente carrera del Rascacielo. La isla Manhattan se comienza a poblar de esos gigantes. "Ascienden por la larga y estrecha isla de la ciudad, pasando de la calle 14 a la 21 y 24, elevándose en 1902, en el "cuchillo" de la Quinta Avenida y Broadway, el histórico edificio Fuller o Flatiron ("plancha"), que monopolizó la atención de profesionales y legos de la época. En Madison Square el Metropolitan Life Insurance Company (1909). Llegaron luego a la calle 34 con el hotel Vanderbilt. Del año 12 al 15 aparecen varios en la vecindad del amplio "Columbus Circle" calle 59, como el "United Rubber Company", el Gotham Bank y de ahí a las calles 63 y 72 y hoy el rascacielo puebla de Norte a Sur la Isla Manhattan, llegando casi hasta las puertas de sus dos grandes parques extremos, el Van Cortlandt al Este y el Bronx al Oeste". (Wells, opus. cit.).

He aquí ya impuesto el Rascacielo en la estructura urbana de las ciudades norteamericanas. Aquellos balbuceos técnicos del "Home Insurance Building", de Chicago, se transforman en la más perfecta y admirable estructura armada de un Empire State (1931) de más de cien plantas y 1248 pies de altura.

ANATOMIA DE LA CATEDRAL GOTICA

Pasemos ahora, a comentar brevemente la evolución técnica consumada desde el Románico al Gótico, precisamente en su transición románico-gótica (siglos XII y XIII).

Como es del conocimiento de los estudiantes de arquitectura, durante el Románico no se conocía, aún, francamente, lo que hoy clasificamos con el nombre de *centralización de los esfuerzos*. Dicho esto, en términos sencillos, las bóvedas corridas de las naves románicas cargaban por igual en todo el trayecto del muro de apoyo. Esta solución constructiva traía dos consecuencias capitales: 1º El ensanchamiento obligado de los muros de apoyo, 2º La imposibilidad de practicar grandes vanos o ventanales en estos muros. Efectos: 1º Muros gigantescos. 2º Oscuridad exagerada en el interior de las naves románicas.

¿No nos recuerda, acaso, estos dos puntos, a los edificios de 8 a 10 pisos, anteriores a 1881, de gruesos muros y pequeñas ventanas?

En el gótico, mediante las bóvedas "nervadas" se logra la *centralización de los esfuerzos*. Estos esfuerzos, enfocados ya, se transmiten mediante la columna y el arbotante.

En el gótico, pues, el muro ya no *carga*, por lo cual, es posible reemplazarlo por ventanales tal como lo hizo cabalmente, a partir del siglo XIII.

Ahora bien, esta sustitución del muro *sostenedor* del románico por el *muro-vitral*, "no sostenedor", del gótico, mediante la centralización de esfuerzos en la columna y el arbotante ¿no recuerda acaso la solución de los rascacielos después del "Tacoma" (1889) de *muros soportados* casualmente mediante la centralización de los esfuerzos en la columna? ¿No es posible acaso, en el Rascacielo, como en la Catedral, reemplazar los muros por ventanas o vitrales?

Tal es, pues, el alarmante paralelo entre catedrales y

Rascacielos. Las primeras catedrales de la baja edad media (1050 - 1250) románicas en un principio y luego, dentro de la transición románico-gótica, señalan con toda claridad, la evolución de la bóveda de cañón corrido hasta la bóveda de nervaduras a través de todo el proceso de tanteos con las bóvedas de aristas, cúpulas de crucerías, etc. Las escuelas románicas y románico-góticas señalan el advenimiento técnico-constructivo de la bóveda de crucería y del arbotante. La catedral de Angers; de Bamberg, Nurenberg y luego la escala gotizante: Saint Denis, Notre-Dame, Chartres, y el final brillante en Francia con Saint Maclou en Rouen y en Alemania con la catedral de Colonia.

En definitiva, bajo el punto de vista técnico-constructivo, el proceso románico-gótico, que reemplaza la bóveda de cañón corrido y el contrafuerte, por la bóveda de crucerías y el arbotante, es comparable al proceso de los muros *sostenedores-sostenidos* del Rascacielo, que según explicáramos más arriba, se desarrolló en los dos últimos decenios del siglo pasado en Chicago.

Mas éste alarmante paralelo no para aquí. En el flanco estético tenemos otra similitud no menos sorprendente y de esto nos ocuparemos en el próximo capítulo.

CAPITULO II
MORFOLOGIA DEL RASCACIELO

MORFOLOGIA DEL RASCACIELO

En el capítulo anterior habíamos estudiado el problema técnico constructivo del rascacielo desde su gestación hasta su apogeo y crisis actual, ya que, como es sabido, el ritmo acelerado impreso a la construcción de rascacielos, llega hasta el Empire State y al Radio Center de Rockefeller. Hoy, en efecto —se puede asegurar— el rascacielo está en crisis y fácil es advertir que pasarán aun muchos años antes que vuelva a aparecer un clima propicio a su rehabilitación.

Nos interesa, pues, por ahora, estudiar el flanco estético del rascacielo. Y de este flanco exhumar dos aspectos decisivos: 1º “verticalismo” versus “horizontalismo”; 2º la “escala” del Rascacielo.

Ambos aspectos los confrontaremos con los correspondientes a las catedrales góticas, con el objeto de desentrañar, perfiladamente, la conclusión que nos interesa presentar en alto relieve.

En efecto, veremos aparecer el mismo paralelo técnico-constructivo entre catedrales y rascacielos, reproducido en el “verticalismo” y en la “escala” desantropomórfica de ambos.

No interesa, por el momento, si la quiebra del antropomorfismo clasicista en el gótico y su afán “verticalista” proceden de una “voluntad de forma” de alta dignidad espiritual y si antagónicamente, en el Rascacielo, la “voluntad de forma” vive en un clima de barata espiritualidad.

El hecho es, que el rascacielo y la catedral quebraron el “horizontalismo” y la “escala antropomórfica” con igual vehemencia y con pareja energía.

Todo esto lo veremos a continuación.

EL “SISTEMA DE CHICAGO”

Los primeros rascacielos venidos al mundo se erigieron en la vigorosa ciudad de Chicago, y según el punto de vista técnico que se adopte podrá ser, repetimos, el Home Insurance Building (1885), (Calle La Salle esquina Adams), el Tacoma (1889), (calle La Salle N° 1) o el Monadnock (1891) también de Chicago, el verdadero precursor.

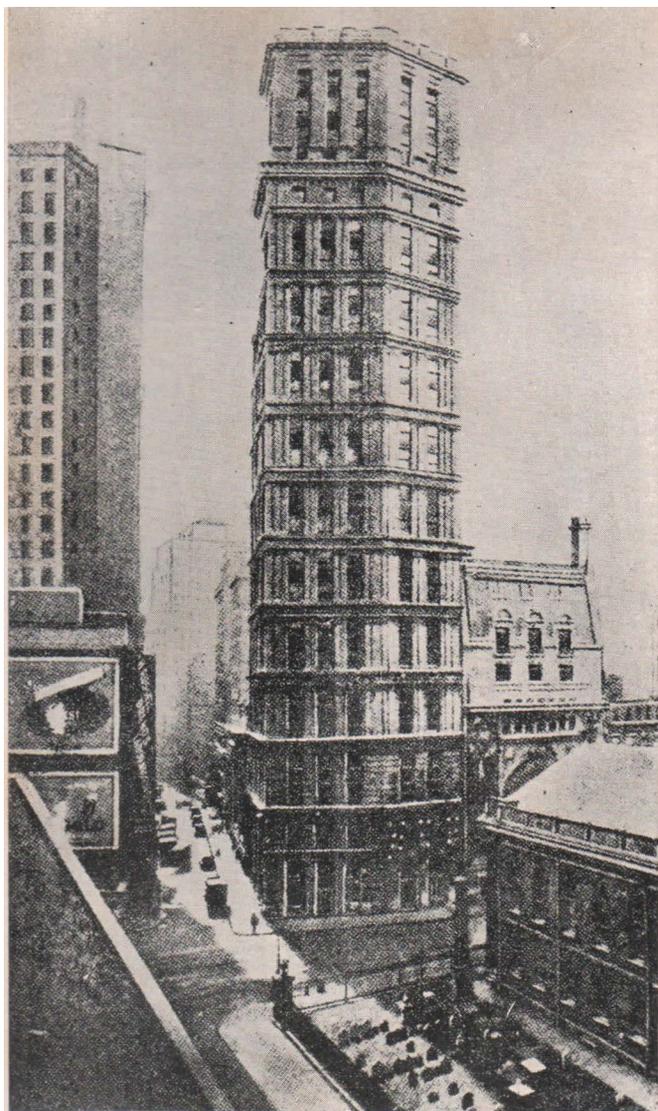
Dejando aparte, por el momento, el factor técnico —que hemos estudiado en el primer capítulo— debemos significar que, estéticamente, dichos primeros rascacielos y todos los ejecutados los años subsiguientes, no tuvieron valor alguno, y decimos “tuvieron” porque la mayoría de ellos han sido derribados para dar lugar a otros más altos y más bellos. Pero, justo es confesar también, que no fueron “artísticos”, por la sencilla razón de que ni remotamente pretendieron serlo.

Una prueba elocuente de tal modestia artística fácil es corroborarla con la revisión de las publicaciones y revistas de aquella época: los rascacielos figuran en las revistas técnicas de ingeniería y no en las de arquitectura o arte.

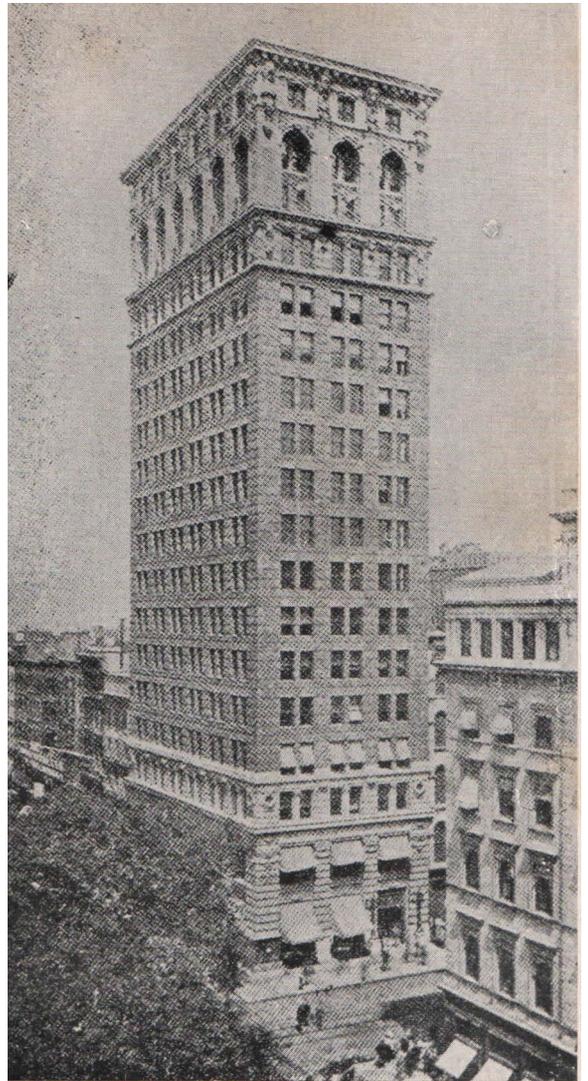
En una palabra, se cumplió aquello de la “voluntad artística” de los estetas alemanes. No hubo, pues “voluntad artística” y por tal, no hubo pretensiones estéticas. El “buen” arte arquitectónico —según la frase de la época— estaba dedicado, en aquellos tiempos, a los edificios que componen los centros cívicos de las ciudades: municipalidades, teatros, tribunales, bolsas, etc., y se hacía derroche de clasicismo donde los Luisés por un lado y el neoclasicismo italiano por otro, dominaban el campo de la arquitectura



El News Building (1931)
Nueva York.
Triunfo definitivo del verticalismo.
Radical separación del clasicismo.



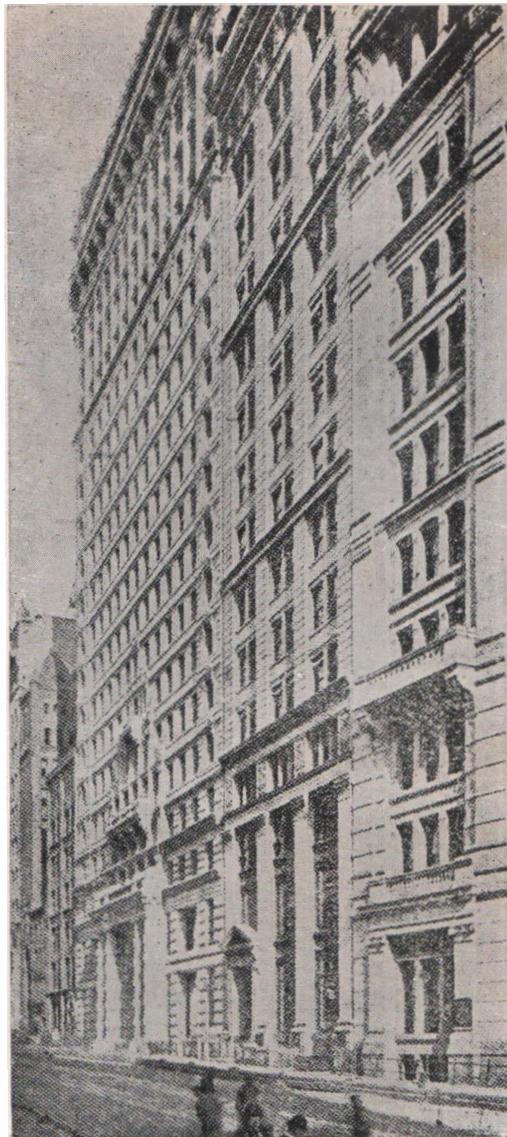
El Saint Paul (1895). - Nueva York.
Persistencia de **horizontalismo** y
clasicismo. (De la obra "El Resca-
cielo de J. Weiss).



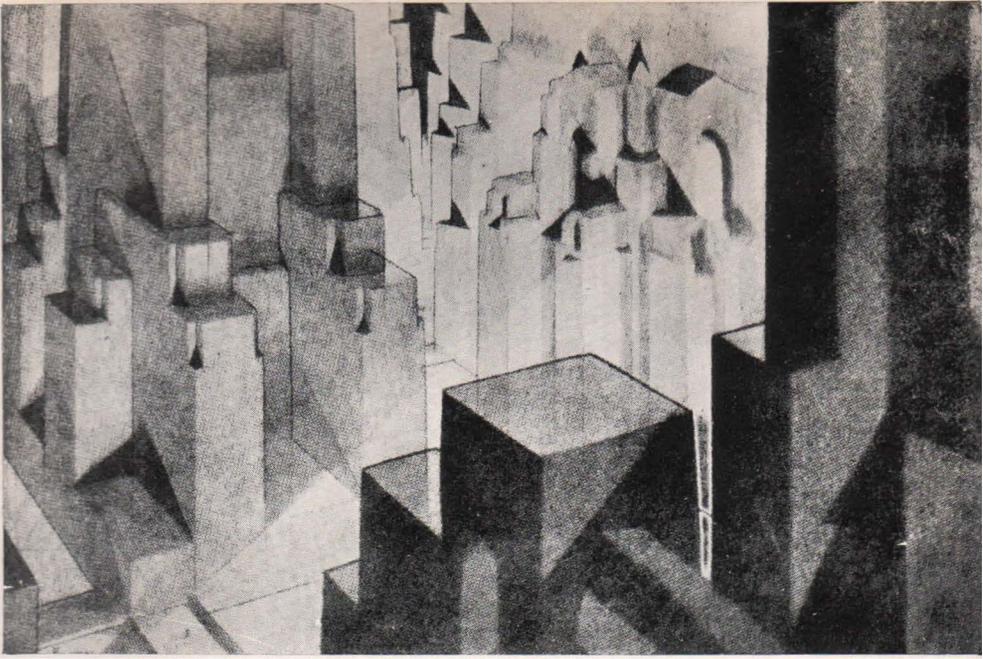
El **Broadway Chambers** (1900)
Nueva York. - Arq. Cass Gilbert.
Ejemplo de solución **tripartita** - Per-
sistencia de **clasicismo**.



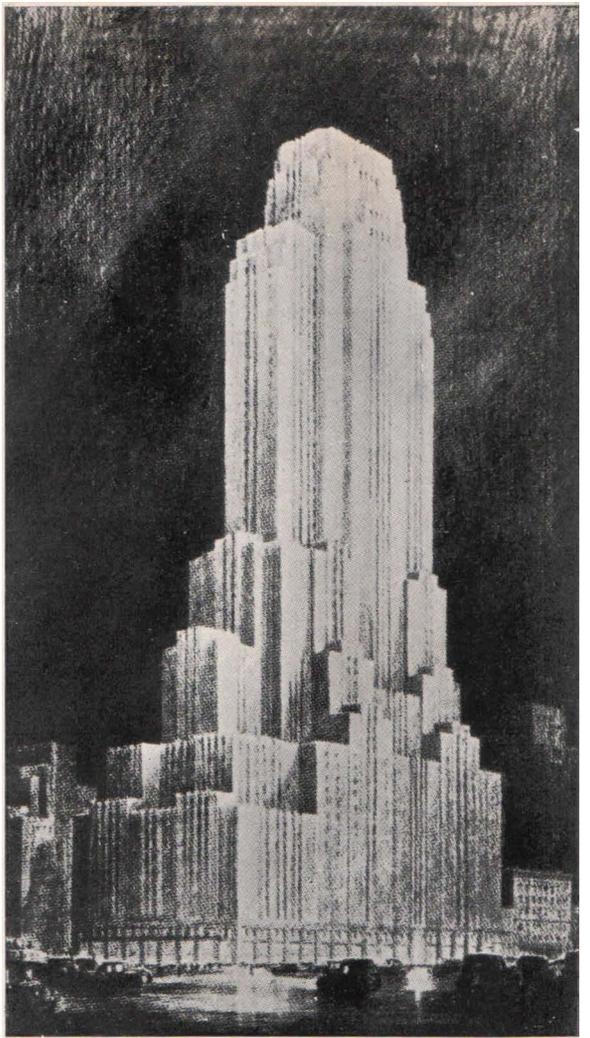
El Guaranty Trust (1895). - Búfalo
Arq. Luis Sullivan. - Primer intento
de verticalismo funcional y de se-
paración del clasicismo.



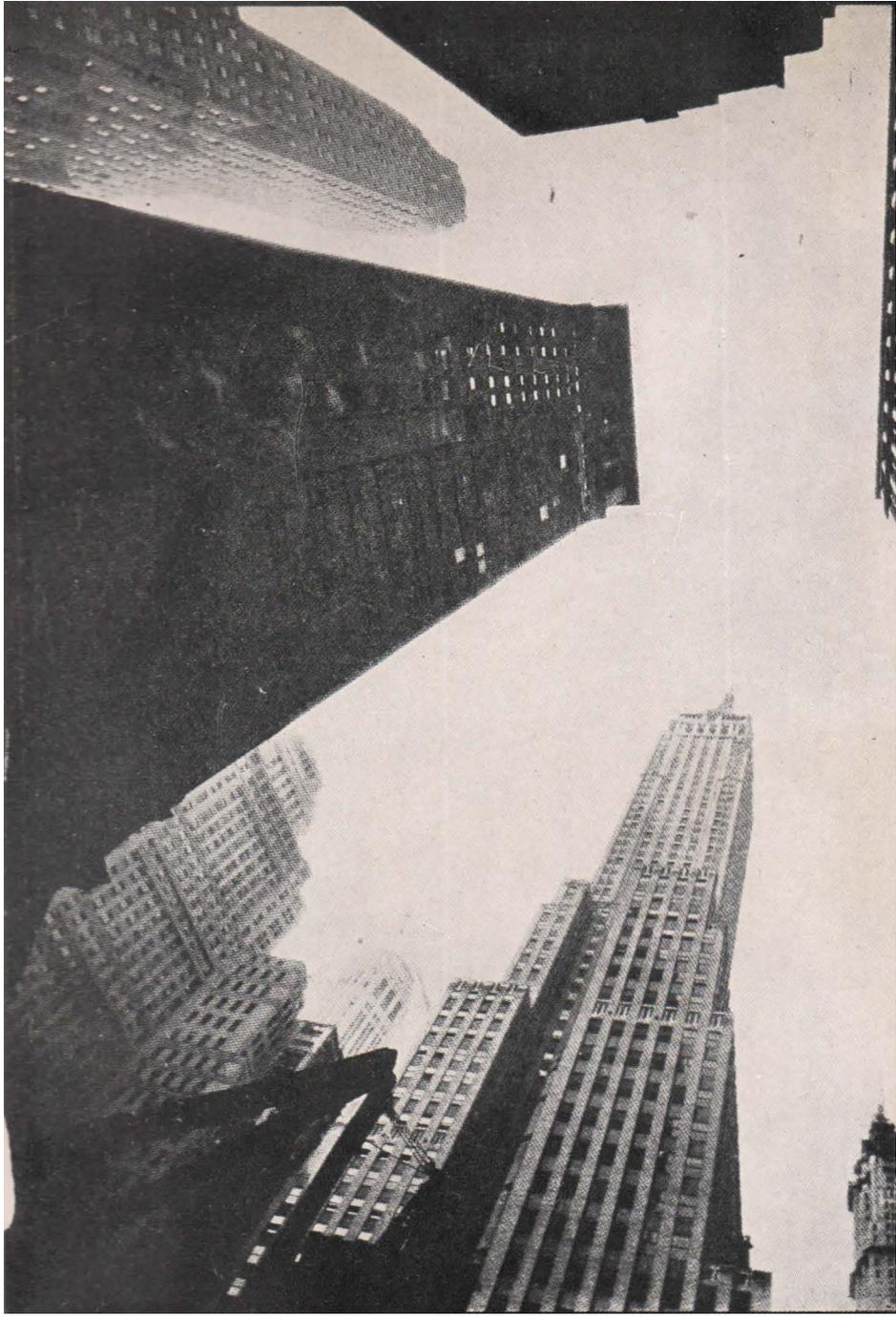
Progresivo intento de liberación del **clasicismo** y del **horizontalismo** en tres edificios de una calle de Nueva York (de la obra "El Rasca-cielo" de J. Weiss).



Masas de Rascacielos
Dibujo de Hug Ferris



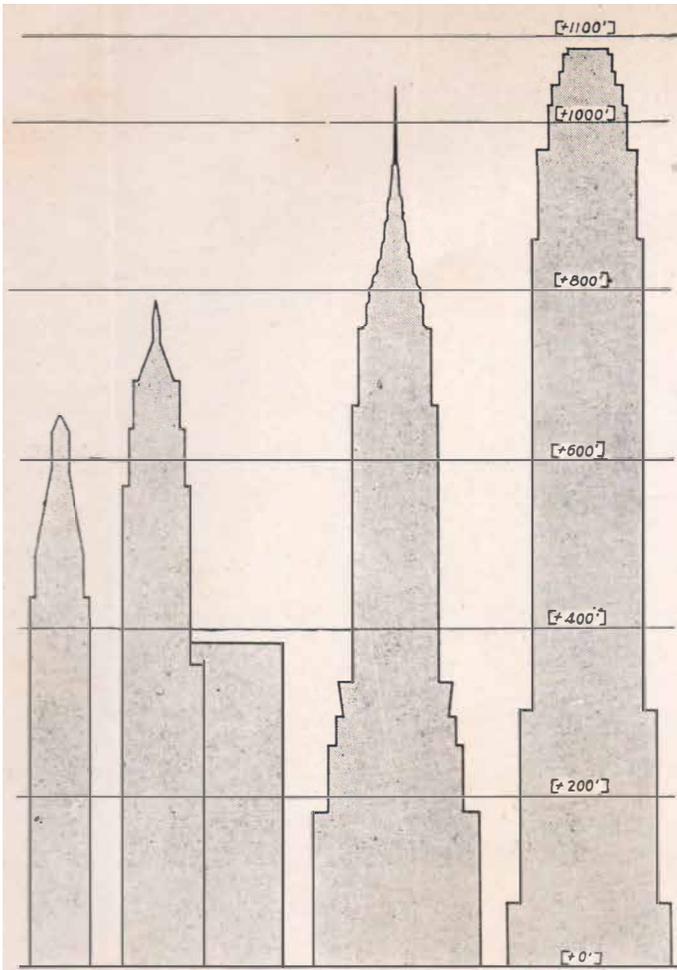
Kasca cielo
Dibujo de
Huhg Ferris



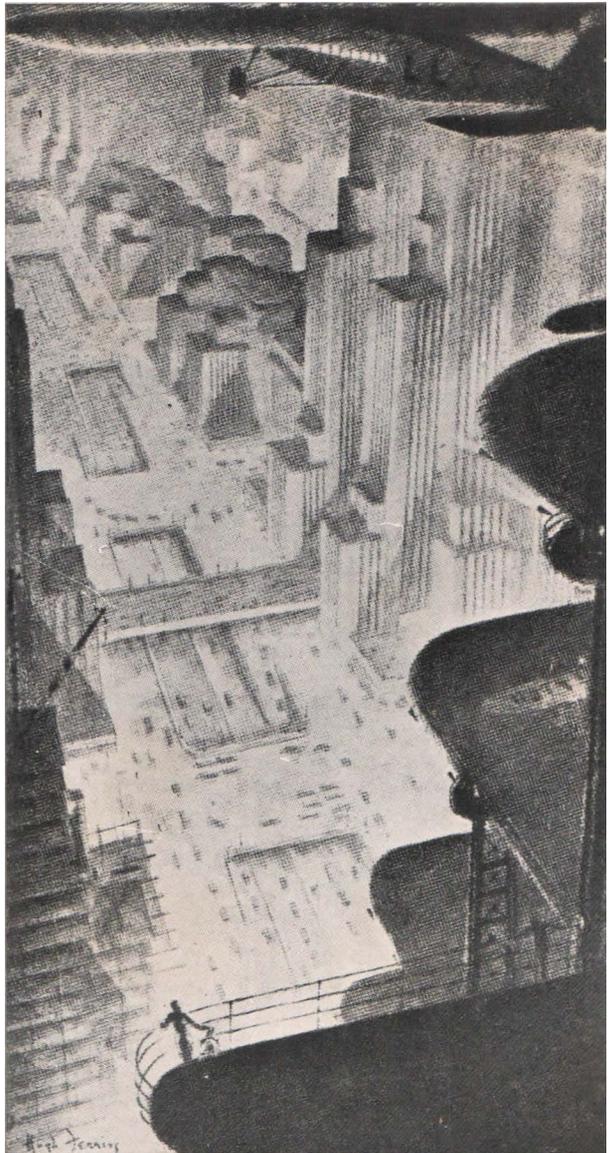
Rascacielos en escorzo
Nueva York



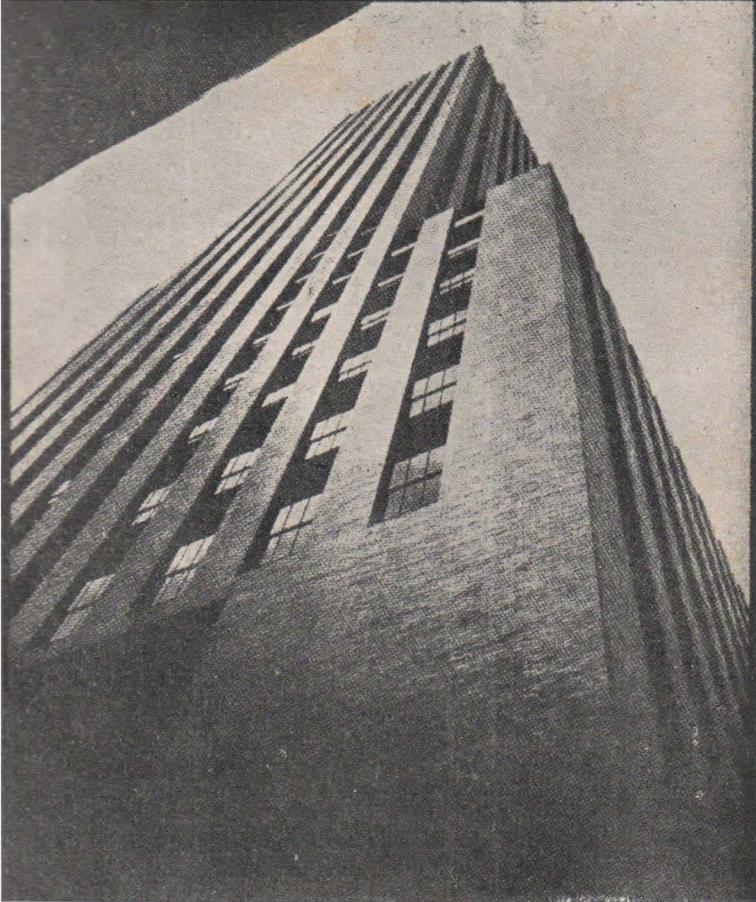
El Chrysler
en escorzo



Comparación de alturas entre los rascacielos: el **Metropolitan**, el **Woolworth**, el **Chrysler** y el **Empire State**.



La Ciudad del futuro.
Dibujo de Hugh Ferriss.



El **News Building**
escorzado.

urbana monumental. La arquitectura tradicional se reclusó en los grandes "colleges", en las universidades, en el "home", es decir, alejados de los centros urbanos.

¿Qué procedencia tenía esta influencia clasicista? Pues, como pasó en general y muy especialmente entre nosotros, el origen estaba en L'Ecole de Beaux Arts. Los arquitectos norteamericanos habían estudiado en París y el pasar por aquella gran escuela, constituía el mejor antecedente de capacidad para aquellos flamantes arquitectos, lanzados a abordar un extraordinario movimiento arquitectónico como fué el de aquel gran país del Norte, desde finales del siglo pasado.

Pues bien; aquellos primeros rascacielos levantados de acuerdo al "sistema de Chicago" se erigieron con un criterio de exclusiva "utilidad". Es decir, que los primeros rascacielos fueron como una fábrica, un silo, o, dicho en otra forma, fueron "funcionales", de acuerdo al término tan difundido hoy en arquitectura moderna desde que Gropius lo lanzara desde su Bauhaus en Weimar.

Dejemos sentado, de paso, una de las no pocas ingratitudes europeas para con las cosas americanas. Y esta ingratitud es la siguiente: Muchos años antes de que se lanzara el término "funcionalismo" en arquitectura moderna, los chicaguenses habían levantado edificios "funcionales" exclusivamente "útiles", sin sutilezas estético-filosóficas ni teorizaciones más o menos escolásticas.

Mas, después de algunos años de exclusiva intención fundada en lo "útil", los rascacielos empezaron a tener pretensiones estéticas, y cabalmente, después de ese momento empieza la pugna entre el "verticalismo" y el "horizontalismo" en el "pathos" de su plástica monumental, representado el primero, por la llamada "escuela de Chicago" y el segundo por la "escuela del Este" o de Nueva York. Entonces aparecen, en el escenario de los rascacielos, dos figuras extraordinarias de la arquitectura de los Estados Unidos de Norteamérica: Louis Sullivan y Frank Lloyd Wright.

Detengámonos un instante en estos dos grandes arquitectos propugnadores del "verticalismo" en los rascacielos.

SULLIVAN Y WRIGHT

La escuela del Oeste o de Chicago, poseída ya de su primicia en el patrimonio del rascacielo, pudo lograr "conciencia" de su "funcionalismo" mediante el talento realmente extraordinario del maestro Louis Sullivan.

La obra de Sullivan ha sido estudiada detenidamente por su no menos grande discípulo Frank Lloyd Wright, de quien ya nos ocupáramos en otra ocasión. (Frank Lloyd Wright - "La Prensa" 1933).

Sullivan, arquitecto eminente y teórico visionario, concretó aquella "conciencia" del "funcionalismo", en estas palabras sencillas: la razón fundamental del traspaso de los muros "sostenedores" por muros "sostenidos" está en las columnas. La "acentuación de éstas en la estructura estética exterior, constituirá la verídica razón "funcionalista". Y estas anticipaciones teóricoestéticas las materializó en su Guaranty Trust de Búfalo, en el año 1895, obra notable si precisamos bien el panorama de la arquitectura de aquel momento que giraba alrededor del Art-nouveau, de los Luises y del neoclásico.

Frank Lloyd Wright, siguiendo a su maestro lanza su teoría sobre la "arquitectura orgánica", anticipándose a Gropius en más de veinte años. Sus estudios sobre los materiales de construcción y la necesidad de darles significación estética "por sí mismos" constituyen anticipaciones sorprendentes.

Y ambos, Louis Sullivan y Wright, fueron los campeones del "verticalismo" en el rascacielo.

Respecto a Frank Lloyd Wright, debemos aclarar un aspecto que generalmente lleva a lamentables confusiones a los estudiantes de arquitectura que suelen inte-

resarse por este gran maestro. Nos referimos a la evolución de su conocida doctrina de la “arquitectura orgánica” que hasta hoy sigue interesando vivamente en su país y en el extranjero: “the architecture born of the round”.

Esta evolución de su doctrina desde su aspecto casi materialista — podríamos llamarle — hasta el de sus obras posteriores al año 20, aproximadamente, de un sentido espiritual - telúrico — si cabe la expresión — se han traducido en dos tipos de arquitecturas, a pesar de un fondo común. De ahí el “verticalismo” acentuado de sus proyectos de Rascacielos dibujados antes del año 20 (ver ‘Der Moderne Zweckbau’ por Adolf Behne, por ejemplo), y el “horizontalismo” de sus villas interesantísimas, mo la suya en Taliesin.

Nos parece de interés, también, señalar que Frank Lloyd Wright no logró nunca ser el arquitecto de rascacielos existentes y quizá su obra más alta sea la “Larking Building” en Búfalo, Nueva York, construída antes del año 15, y de carácter “verticalista”. Sin embargo, los dibujos de rascacielos son numerosos. De paso podemos añadir, que la faz “horizontal” de Wright, ha sido injustamente atacada por sus detractores — Neutra entre ellos — quienes pretenden ver una influencia nipona en su nueva arquitectura desde su gran Hotel Imperial en Tokio (ver Frank Lloyd Wright — “La Prensa” - 1933).

Pero no presumieron estos maestros de la escuela del Oeste, que Nueva York apareciera como el despiadado enemigo del verticalismo, en homenaje al horizontalismo clasicista pregonado por sus arquitectos.

EL “HORIZONTALISMO” DE LA ESCUELA DEL ESTE

La mayoría de los arquitectos neoyorquinos habían cursado L’Ecole de Beaux Arts y llevaban a cuestas la influencia clasicista que cumplía nada menos que 400 años

de hegemonía “horizontalista”, desde la derrota del “verticalismo” gótico por el Renacimiento.

El citado profesor Weis, refiere con aguda minuciosidad este proceso del disconformismo neoyorquino ante la invasión del rascacielo “verticalista” chicaguense.

Los ataques al sistema de Chicago se exacerban. La “monstruosidad” del edificio sin arte, sin estilo, “grosero de formas” “prosaico” de espíritu. Edificios “antiestéticos”, que se erigen ya con la petulancia de llamarse a sí mismos “skycraper”, es decir, rascacielo. Pero el Rascacielo tenía que triunfar.

Con la Tower Building en primer lugar, y después con el Manhattan Life Insurance Company (1894) de 18 pisos, en Nueva York se inicia una violenta arremetida del “sistema de Chicago”. Luego, en 1895, el Saint Paul, de 25 pisos; el Ivings Syndicate, en 1898, de 29 pisos, etc.

Nueva York entonces acepta el rascacielo y pronto supera a su propia maestra, Chicago; pero mediante un tributo. Este tributo es el de ser “clásicos”, es decir, los rascacielos serán tapizados de los estilos en boga en aquel momento: los Luises, los neoclásicos.

Este tributo trae, entonces, la afirmación del “horizontalismo” y la destrucción despiadada del “verticalismo”, soñada por los maestros Sullivan y Wright.

La aplicación de los “órdenes” por pisos, o por par de pisos, como el Saint Paul, da lugar, por supuesto, a la jerarquización de las gruesas y “voladas” cornisas que, mediante las consabidas sombras violentas, divide el paño general de las elevadas fachadas en una serie de fajas horizontales.

Pero esta repetición y superposición de “órdenes” encerraba defectos capitales: era costosa y monótona.

Mas, echar por la ventana la hegemonía clásica, tal como lo pretendía Sullivan no era posible. La constante sombra de L'Ecole de Beaux Arts ceñía el horizonte de los arquitectos de Nueva York. Y aparece una transac-

ción. Se persistirá en los “órdenes clásicos”; pero todo el rascacielo será “un solo orden”.

Adóptase, pues, la solución “tripartita” (Weis). El rascacielo, entero, será como una columna con base, fuste y capitel. La base tomará la planta baja y uno o dos primeros pisos altos. El fuste, 20, 25 ó 30 pisos; el capitel, el coronamiento de varios pisos finales.

Con esta solución “tripartita” se levantaron numerosos rascacielos, lo cual prueba la feliz acogida que tuviera esta solución, que fué en definitiva, una transacción entre el “verticalismo” del Oeste y el “horizontalismo” del Este.

Más esta hegemonía clasicista, velada o atenuada, al amparo de la cual se obstinaba en formas contrarias a lo “funcional” del rascacielo, no podía persistir por mucho tiempo. Sullivan, pese a los ataques que se lanzaran a su doctrina “verticalista” ejerció influencia en la atmósfera estética de la primera década del presente siglo, y era hora ya de inclinarse a una solución heroica.

Pero he aquí el dilema: ¿Qué forma adoptar para conciliar definitivamente la verdad irrefutable del “verticalismo” ante la tremenda y persistente influencia de L'Ecole de Beaux Arts, de los arquitectos neoyorquinos? Pues una solución cabía: rebelarse contra aquella influencia parisina. Echar por la ventana a los Luises y todo ata-vismo grecorromano, lanzándose a otras formas novísimas.

La ayuda de París no podía venir, porque aun París no se había hecho moderna en arquitectura. (“La machinologie de Le Corbusier”, obra del autor, 1930.)

El arquitecto Gilbert da la primera solución a aquella ecuación de arte, con el Woolworth, en el año 1912, con la forma gótica, sumamente “revolucionaria”, ya que destruía la inmanencia del “horizontalismo”. Pese a lo discutible que era levantar rascacielos en estilo gótico, el Woolworth fué quien preparó el advenimiento del verdadero estilo del rascacielo, libre ya de la hegemonía pseudo-clasicista.

TRIUNFO DEFINITIVO DEL "VERTICALISMO"

No fué, por supuesto, inmediata, esa toma de posesión, en el campo de la arquitectura del rascacielo, del "verticalismo". La guerra europea provoca un paro general de construcciones, y el rascacielo — índice certero revelador de la prosperidad económica de aquel gran país — casi se estaciona.

En el año 1922, fué cuando el periódico de Chicago "Tribune" llamó a concurso para la erección de su edificio propio. En este concurso — uno de los más grandes del mundo — donde intervinieron 25 naciones (Weis) triunfaron los arquitectos norteamericanos Howells y Hood con su magnífico proyecto gótico modernizado, estilizado. Pero entre los trabajos presentados figuraron proyectos que dentro del "verticalismo" se alejaban del gótico, lo cual constituía una rehabilitación de la vieja teoría de Sullivan y Wright. Tal el proyecto de Saarinen.

Desde aquel momento y ante la vigorosa prosperidad de la riqueza norteamericana, se inician la pugna de los "records", y el triunfo del "verticalismo" queda consumado.

El nuevo estilo, absolutamente americano, se ha impuesto ya, y el rascacielo, esbelto, ágil, se levantará erguido, con toda su franqueza vertical.

Los órdenes clásicos y l'Ecole de Beaux Arts son olvidados en absoluto, y el rascacielo, consciente de su propia personalidad se lanza a las formas más modernas y audaces, y como una réplica a la influencia europea se exorna hasta de influencias indígenas americanas, mayas o aztecas, como el Park Avenue Building, de Nueva York, el Medical Building de San Francisco, etc. (Was-muths Monatshefte - Baukunts und Stadtebau, 1931).

La bonanza o prosperidad tienen, en los cinco años corridos entre el 26 y el 31, un sentido exacerbado, y los rascacielos — índice de aquella prosperidad — se hacinan en el Manhattan.

El triunfo del "verticalismo" se consagró definitivamente en los "records": el Manhattan Building (1930) de Craig Severance; el Chrysler (1930) de Van Alen; el Empire State (1931) de Shreve, Lamb y Harmon.

Pero el rascacielo que más ha consumado, por no decir exagerado, el triunfo del "verticalismo", es el News Building, rascacielo que ha tenido la virtud de preocupar, con su afán "verticalista", a los críticos europeos y muy especialmente a una de las revistas de más penetrante juicio artístico en Alemania: "Wasmuths Monatshefte-Baukunts und Stadtebau".

Ya el rascacielo adulto ha definido su personalidad, acusando su morfología vertical ingrávida, como un reto a las trabas impuestas por la pesadez de los materiales.

Llegamos a este punto, después de perseguir la plástica del rascacielo desde sus primeros balbucesos.

Iniciado en el más riguroso "funcionalismo" comienza el rascacielo sin pretensiones estéticas. Sullivan y Wright pretenden velar por su morfología de acuerdo a su espíritu. L'Ecole de Beaux Arts intercede, mediante la Escuela del Este y nuestro gigante transa en dejar crecer sus músculos todavía bajo la forma clasicista. Se verifica una suerte de pugna entre el horizontalismo europeo y el verticalismo americano. El goticismo del Woolworth es el comienzo del triunfo definitivo americano. Luego, ya el rascacielo tendrá la musculatura que le corresponde. Ha llegado a su mayoría de edad. Original, libre, consciente de su propia grandeza, se lanza a formas personalísimas, y por medio de la Ley de Zonas adapta una plástica inusitada, sorprendente. De que haya triunfado el rascacielo por encima de todo prejuicio, se justifica claramente con la Ley de Zonas. Esta que surgió para regular la invasión del rascacielo, no fué capaz de destruir la voluntad preeminente del mismo: elevarse en parte, a su capricho. Y, en efecto, esta Ley de Zonas, permite elevarse sin límite alguno el 25 % de la superficie del terreno total.

Es ya, pues, "hombre" nuestro gigante y contra toda

intención contraria impone su propia voluntad — grata a su majestad y a su belleza, — de poder elevarse indefinidamente.

VERTICALISMO DE LA CATEDRAL

Como el rascacielo, la catedral gótica, también tuvo que luchar denodadamente para imponer su verticalismo. Este proceso de la evolución de la arquitectura cristiana primitiva hasta culminar en la catedral gótica, es, por fortuna, bien conocido. En términos sencillos podría decirse que, estéticamente, los cuatro siglos que corren del X al XIV, se invierten en consumir y consagrar el “verticalismo” gotizante contra el “horizontalismo” remanente del lastre clásico.

En todos los elementos arquitectónicos se desarrolla esta franca pugna verticalista. La columna se aligera, pierde proporción. Los cornisones clásicos se empequeñecen y pasan a segundo plano ante el haz de esbeltas columnas. El arco de medio punto se aguza en su afán de “ascensión” vertical: se hace ojival primero y al final flameante. Las bóvedas semicilíndricas se hacen ojivales. Los tímpanos se hacen apuntados. Los pináculos erizan los coronamientos, como la consagración de la verticalidad total.

En efecto, en el gótico primitivo (1100 - 1190) vemos las formas gotizantes aun tercas. Subsisten arcos de medio punto que conspiran contra la obstinación vertical. Las cornisas no han perdido aun toda su jerarquía y en el conjunto de la lucha plástica “horizontal - vertical”, no es posible precisar bien el triunfador. (Saint - Denis, Catedral de Laon, etc.).

En el gótico, “lanceolado” (1190 - 1240), de Beauvais, el “verticalismo” acentúa su poderío “radiante” (1240 - 1370) con ejemplos como Notre - Dame de París, cuya mayor parte fué construída en esta época.

En el gótico final o flameante (1370 hasta Renaci-

miento) el “verticalismo” viene disminuído no por su enemigo habitual el “horizontalismo” clasicista, sino por una suerte de verticalismo vibratorio o barroco — de acuerdo al término de Wolfflin — que mina, por supuesto, la solemnidad vertical del conjunto. Tal el Porche Saint - Maclou en Rouen.

Pues bien, esta carrera obstinadamente verticalista del gótico ¿no recuerda acaso el afán del rascacielo por expresarse verticalmente desde el Woolworth?

Cabe volver a repetir, que, por el momento, no debemos reparar en la diferencia — por no decir antagonismo— de las dos “razones” por las cuales, catedrales y rascacielos se hicieron verticales. Solamente nos interesa abordar el tema por el flanco estético - objetivo. Y bajo este punto de vista, una vez más, catedrales y rascacielos marchan unidos en el triunfo del “verticalismo” contra el “horizontalismo” estético.

BREVE CONCLUSION FILOSOFICA SOBRE

“HORIZONTALISMO” Y “VERTICALISMO”

El “horizontalismo”, en arquitectura, comenzó por ser, en espíritu, la expresión de homenaje a la “tierra”. Elevarse en “horizontal”, es persistir en culto telúrico. El clasicismo jamás cayó en abstracciones más allá de la tierra. Esta le prodigó todas las gracias materiales y espirituales que componían el repertorio de ansiedades del “hombre clásico”. Y de ahí su antropomorfismo. La mundividencia del “hombre clásico” estaba poblada exclusivamente de cosas y objetos de la “tierra”. En la mundividencia del “hombre gótico” el “pathos” sabía más a abstracción extraterrestre que a objetiva realidad. El “hombre clásico” amó y divinizó las cosas de la “tierra”. El

“hombre gótico”, contrariamente desconfió siempre de la tierra y la manera de expresar su desconfianza — para proyectarse en su mundo de abstracciones — fué dejar de ser “horizontal” en su expresión plástica. El gótico es “vertical”.

“Horizontalismo” en su aspecto psicoplástico, significa homenaje a la tierra, clasicismo. “Verticalismo”, bajo ese mismo flanco, significa plástica proyectada en abstracciones. “Horizontalismo” y “verticalismo” en la filosofía de la historia del arte, coinciden con aquellos pares de conceptos “polarizados” de los modernos estetas alemanes clasicismo y anticlasicismo (Wolfflin); antropomorfismo y desantropomorfismo (Worringer); naturalismo e idealismo, inmanencia y trascendencia (Dvorak).

A quienes no les interesa asomarse al problema profundo de la evolución de las formas fácil les será justificar el horizontalismo por la necesidad práctica de ubicar los ventanales apaisados. Para otros, los más avanzados de la teoría maquinista, la interpretación del rascacielo como una “cáscara” de gran vacío, (teoría de mecanicistas alemanes) justificará la vuelta al “horizontalismo”. Pero todos estos teóricos se estrellan contra el inusitado “verticalismo”, real y franco, del rascacielo yanqui, surgido en su comienzo “funcionalmente”, pero proyectado después, en los últimos lustros, hacia formas superfuncionales, es decir, funcionales de necesidades no solamente útiles. (“Ensayo sobre una biología del Rascacielo”, Instituto Cultural Argentino Norteamericano - Julio 1934).

Sea cualquiera, pues, la posición espiritual del analítico, la verdad histórica es la siguiente: el “horizontalismo” grecorromano se quiebra ante el “verticalismo” gótico. Este, a su vez, se destruye ante el Renacimiento. Hasta el comienzo del año 1900, no se desbarata este homenaje a lo horizontal. El barroco fué simplemente un conato revolucionario o guerra civil en la paz “horizontal-

lista” y de ello parece ser que la confabulación estuvo a cargo de la Contrarreforma.

Mas solamente hoy, el rascacielo vino a quebrar, en forma por demás franca, ese culto de 400 años continuados de “horizontalismo”.

¿No es altamente sugerente, acaso, que esa quiebra del “horizontalismo” tan defendido en Europa se haya consumado en América?

ESCALA DEL RASCACIELO

Todo el arte clásico se desarrolla en un estadio estético donde la medida es el “hombre”. La más bella o menos bella realización de arte está en la mayor o menor precisión de lo antropomórfico, sea objetiva o subjetivamente. Ni las ideas y menos aun los sentimientos fueron capaces de saltar el cerco “humano”: los dioses griegos y romanos fueron ante todo “hombres”. La estatuaria que copia las formas del hombre, forma un todo de arte porque atrapa todas las formas del antropo de pies a cabeza. Y con este antropo, el artista clásico se satisface ampliamente, plenamente. Una estatua clásica o renacentista puede llevarse a cualquier parte, o ubicarse en un salón o en una plaza. Lo mismo da: es una obra completa. El goticismo destruye aquella satisfacción antropomórfica del clasicismo.

La contraposición entre el arte gótico y el arte renacentista es, pues, francamente antagonica en el sentido antropomórfico. En la historia de la arquitectura se puede examinar este proceso con claridad meridiana. El Renacimiento resucitó los órdenes clásicos porque las columnas clásicas dóricas, jónicas o corintias reemplazan virtualmente al hombre, como lo demuestra la teoría de la *Einflussung*: las cariátides constituyen la perfecta objetivación de la finalidad estética grecorromana. Su escala, pues, es el hombre.

Las columnas góticas, estiradas, alargadísimas, fantásticas, en la última época, proceden de voluntades abstractas y fácil es concebir que no responden a las proporciones antropomórficas. Su escala, pues, está apoyada en abstracciones.

Cabe acá esta pregunta: ¿Cuánto duró este estadio de arte cerrado en antropomorfismo después del gótico? Contestamos sin titubeos: cuatro siglos. La desembocadura del 1900 comienza a minar este flanco desde el cual se mira el arte y he aquí la epopeya: se abandona la escala humana.

En la escala del rascacielo, el factor "hombre", en sentido clásico ha desaparecido. Las proporciones arquitectónicas, mantenidas durante aquellos cuatro siglos, se han transfigurado. Ha surgido un nuevo sentido de la proporción en el ritmo de la masa, planos y líneas con los cuales trabaja su estética el rascacielo.

La escala del rascacielos es, pues, desantropomórfica, deshumanizada. Hasta la solución *tripartita* todavía se rendía —aunque levemente— pleitesía al clasicismo, es decir, a lo antropomórfico. Mas desde el triunfo del *verticalismo*, la escala se hace gigantesca, formidable, y el canon humano es insuficiente.

Catedrales y rascacielos, ofrecen, pues, el espectáculo inquietante de este nuevo común aspecto: ambos han dejado de prestar homenaje a la escala humana.

CAPITULO III
ESPIRITU DEL RASCACIELO

ESPIRITU DEL RASCACIELO

Los rascacielos no se han levantado únicamente merced a la invención del esqueleto de acero o cemento armado. Detrás de la trama de aspecto técnico, vibra, tenso, un espíritu, es decir, una 'voluntad' de acuerdo al término certero de la moderna metodología alemana de la historia del arte.

Mas, examinemos un poco el tono de esa "voluntad" en toda su evolución. En efecto, el rascacielo nació, inspirado en un mito muy de nuestro tiempo: la máquina. Cabalmente, no se levantó el rascacielo como la catedral para ser casa de Dios; ni como el templo griego para recoger la humanizada deidad pagana; ni como el templo incaico para culto e iniciación en la esotérica solar; ni como el palacio renacentista para goce estético de sus formas amplias y armoniosas. El rascacielo viene al mundo con una misión certera que cumplir, libre de todo lastre sentimental, religioso o estético. El rascacielo viene a consumir una misión exclusiva y doblemente útil: en primer lugar satisfacer la demanda de oficinas en el "down-town", es decir, en pleno centro comercial; y segundo, ajustarse a una rigurosa operación comercial mediante su renta.

Durante el proceso de su génesis, el rascacielo se levantó "funcionalmente" de acuerdo a su "capacidad de renta" y esta, cabalmente, fué la que limitó o frenó su altura.

Su Majestad la Renta, pues, comienza a ser reguladora de pisos. El "tanto por ciento" es el primero y gran Arquitecto. Cuando aumenta considerablemente el valor

del terreno, alcanzando precios fabulosos, es rigurosamente indispensable multiplicar los pisos, para cargar lo menos posible su costo sobre cada uno de ellos. Pero también el número de pisos está regulado por la "demanda", calculada esta de acuerdo a estudios estadísticos rigurosos.

Anotemos, pues, este proceso a los efectos de ahondar, más adelante, el espíritu gestador de esas masas gigantes que se hacían en el Manhattan: el rascacielo se proyecta en los bancos, en los directorios de poderosísimas entidades financieras, en las gerencias de los "trusts".

Pues bien, esta intención rigurosamente utilitaria y rentista no fué siempre de tono regular, uniforme, desde 1885 hasta 1931. Hasta 1914 fué medrosa, cautelosa, por no decir cobarde. Los rascacielos no tienen todavía gestos francos, ni hay vida interior en sus masas y las teorías de Sullivan permanecen aun en ideología. Mas, después de la gran guerra, aquella "voluntad" gestadora de los rascacielos, se transfigura, tornándose valiente, audaz. Si antes en la operación comercial del rascacielo se barajaban algunos millones de dólares, ahora se barajan decenas de millones. Los 4500 millonarios del Nueva York del 1914, realizaban aun sus operaciones comerciales con la cautela digna de un millonario europeo. Pero la prosperidad inusitada, posterior a la guerra, los alentó. Y aquella "voluntad" financiera se exacerbó en los 50 mil millonarios de Nueva York de 1928. La audacia de la operación comercial del rascacielo llega, pues, en aquellos años, a adquirir la fisonomía del coraje, de la Aventura. La "Aventura de la Renta" ha reemplazado ya al clima exclusivamente utilitarista de la Renta. Así, se asó-mase una suerte de tono romántico en aquella "Aventura de la Renta" temerariamente calculada, que electriza la atmósfera del Nueva York de los últimos diez años. Y el potencial de este estado anímico de la "fortaleza universal del capitalismo" (Lenin) condénsase en realidad, merced a los 120 banqueros más grandes del mundo reunidos estratégicamente en Wall Street. Y es cabalmente,

en ese momento cuando se desarrolla — para suerte de la arquitectura del mundo— la pugna de los “records”: el Manhattan Building, el Chrysler, el Empire State, etc.

El resultado de la operación comercial fríamente calculada antes, toca ya las fronteras de lo aventurado, de lo temerario. Pero no importa. El clima de Nueva York exigía aquel espíritu —podríamos llamarlo casi “lírico”— de los hombres que la habían lanzado al mundo como la ciudad de los rascacielos fantásticos y el peligro de un desastre financiero era pequeño comparado con la ambición del Record, de la importancia transcendental del Anuncio, de mantener por lo menos un año o un mes el título del “edificio más alto del mundo”. “El alto costo de los terrenos explica el desarrollo del rascacielo normal hasta 25 pisos de altura. El super-rascacielo obedece mayormente a fines del anuncio”, señala el arquitecto e historiador Tomás E. Tallmadge (Weiss, opus cit.).

Citemos una prueba irrecusable recordada por el eminente profesor Weiss citado. Cuando estaba en construcción del Chrysler en Nueva York, se presentaron los planos para la construcción del Manhattan Company con algunos pies más de alto y algunos pisos más; pero el Chrysler, con rigurosa reserva, moviliza un plantel de ingenieros y levanta varios pisos más que el Manhattan para conservar el record de 1046 pies de altura, record que solo mantiene por un año, pues, en 1931 se termina el Empire State con 1248 pies de altura.

Tal es, en forma esbozada, el clima espiritual que erigió los gigantescos macizos arquitectónicos abigarrados en Manhattan como una suerte de telón escenográfico levantado sobre la línea horizontal del puerto neoyorquino.

LAS CATEDRALES GOTICAS

El tránsito románicogótico es paciente y medroso. Las formas audaces no aparecen tampoco cuando el ro-

mánico ha desaparecido completamente. El proceso es lento y constructivamente razonado. La escolástica será la economía simbólica de aquel primer impulso gótico. Santo Tomás de Aquino, la expresión ejemplar. La urdimbre lógica del razonamiento escolástico está en razón directa con la urdimbre, lógica también, de los elementos arquitectónicos de la catedral. La escolástica tomasiana es una especulación intelectual de la idea de Dios. Las primeras catedrales levantan sus moles, aun pesadas, aun inexpressivas. Las naves frías, los arbotantes sin gestos, los frontispicios sin actitudes apasionadas. Tal las catedrales hasta el gótico "intermedio", siglo XIV.

Pero cuando la escolástica cercó el impulso creador en el simple goce intelectual, surgió la mística como la fuente inagotable de sus apasionados artistas creadores. La mística fué el elemento lírico del goticismo. La escolástica, el aporte razonable. Mas lo razonable no es amigo de lo transcendental y por consecuencia escurridizo ante toda propuesta de alimentarse con abstracciones. La mística crea, pues, las catedrales más bellas y más valientes del estadio gótico porque quiere hacer en la catedral un símbolo de lo transcendental.

Worringer dice: "El misticismo, pues, introduce en el gótico el elemento sensible, si bien al principio, tan sutil y delicado que se presenta como una suprasensibilidad. Este elemento sensible-suprasensible del gótico posterior, podría calificarse perfectamente como el elemento lírico del goticismo. La primavera del alma se convierte en una primavera de los sentidos. La beatitud del yo se transforma en beatitud de la Naturaleza. Brota un mundo de superabundancias líricas. El espectáculo más íntimo y delicado que nos ofrece la evolución del gótico consiste en esa como lucha entre el nuevo elemento lírico y la vieja voluntad de forma, con su rigidez y su despego de la Naturaleza. El mundo rígido de las formas abstractas va poco a poco cubriéndose de florescencias y germinaciones. Primero es un simple jugueteo en torno a las viejas for-

mas; luego un más íntimo contacto, y, por fin, un desbordamiento que desemboca en una naturalismo amable, con matices líricos acentuados. Los capiteles parecen milagros de vegetación; la hojarasca lujuriente parece no acabarse nunca; y la geometría esquemática de antaño se ha convertido ahora en un mundo maravilloso de germinaciones y florescencias. Surge un caos de flores en el senc del duro caos de líneas. La ornamentación también sigue el mismo camino: del escolasticismo abstracto (período inicial) al misticismo sensible-suprasensible (gótico posterior)". ("La Esencia del estilo gótico" pág. 148).

La evolución de la catedral gótica se desarrolla, pues, desde las inexpresivas formas del gótico primitivo, inspirado en la escolástica, hasta las valientes catedrales, inspiradas en la mística.

Examinemos ahora la evolución de los rascacielos y encontraremos un inquietante paralelo como procesos arquitectónicos, siempre en el sentido de intensidad o energía constructiva.

CATEDRALES Y RASCACIELOS

En las catedrales, mientras el espíritu animador del goticismo era la escolástica tomasiana, las catedrales se levantan medrosas, tercas. Sus agujas se acobardan al pretender ascender al cielo. Luego, la mística transfigura la rigidez de la estructura catedralicia cubriéndola de florescencia e imprimiéndole un ritmo lleno de divino coraje. Las agujas se elevan a alturas audaces y se calan para mezclarse con el cielo.

Paralelamente, los rascacielos antes de la guerra se levantan con excesiva cautela. No por incapacidad técnica sino por precavida operación comercial. La "utilidad" rigurosa anima los volúmenes. La teoría maquinista de Le Corbusier era una realidad cuando aun Le Corbusier no sabía leer ni escribir. Pero todavía esa máquina tiene un ritmo europeo. Recuerda al ritmo de las primeras ca-

tedrales como energía constructiva. Después de la guerra aquella voluntad se exacerba, ante el clima de extraordinario optimismo y de engegueda prosperidad del Nueva York anterior al 28. El rascacielo sigue la huella de aquella exacerbación y corre su misma aventura. Se proyecta a alturas insospechadas, increíbles, ganando en emotividad "sui- géneris". Recuerda esta segunda faz a la del gótico después del "intermedio" es decir, hacia el flamígero.

Corrieron las catedrales una valiente aventura: la de espiritualizar la piedra en homenaje a Cristo. Los rascacielos corrieron también otra aventura: la de renunciar a una renta segura y fríamente calculada en homenaje al Record, al Anuncio, al orgullo de Grandeza. No importa que las catedrales góticas estén animadas del más puro espiritualismo capaz de sentir humana criatura y el rascacielo se levante, prepotente, abanderado en el más crudo materialismo. La densidad de potencia constructiva es similar.

No importa que el hombre gótico, simbolizado en el ascético monje medieval, calado de espíritu cristiano por los cuatro costados, sea el gestador de las catedrales y el "Babbit" calado en materialismo positivista sea el fecundador de los rascacielos. La energía creadora —cada cual en su estadio— es poderosísima en ambos, y desde la catedral gótica hasta el rascacielo moderno no han existido hombres "dotados" de una "voluntad" tan gigante.

La atmósfera medieval estaba electrizada con las oraciones gemidas por millones de hombres góticos. La atmósfera del Nueva York de post-guerra estuvo electrizada por la voluntad extraordinaria de millones de hombres prácticos y asentimentales poseídos del mito de la Prosperity. La atmósfera gótica polarizóse en las catedrales fantásticas. La atmósfera maquinista de Nueva York polarizóse en los rascacielos. Ambas fuerzas constituyen energías, símbolos, espíritus del tiempo, síntesis

de la historia del hombre en un momento y en un espacio.

En el clima gótico, es en las criptas, a la leve luz de un candil, donde los monjes, iniciados en la esotérica cristiana crean las proporciones de las estructuras góticas, los símbolos, los números: la tres puertas de la Trinidad, los signos lapidarios, el número 3, los brazos de la cruz en el transept, la corona de espinas en la girola.

En el clima de Nueva York, sigloventista, es en los espaciosos salones de los directorios de Banco o de gigantescas sociedades financieras donde se crean los rascacielos. Hombres graves y asentimentales, forman rueda alrededor de las mesas inmensas. Las cifras son las palabras rituales. Cuando la "aventura de la renta" adquiere proporciones voluminosas, gigantescas, las cifras toman un sentido mágico. El cenáculo adquiere entonces atmósfera de solemnidad, y el silencio es tiroteado apenas por las cifras que parecen palabras de un ritual. Estas reuniones fecundan los rascacielos.

¿Exageramos acaso al asegurar que esta voluntad llega también en los umbrales del transcendentalismo y la abstracción?

Los hombres góticos crearon las catedrales calados en una abstracción: Cristo. Los creadores del rascacielo, también están imbuídos en una abstracción: el Record, el Anuncio, la "Prosperity".

Dos posturas antagónicas, violentamente opuestas, por supuesto, pero de similar energía, de pareja voluntad gigante. La catedral gótica y el rascacielo asómanse entre sí, después de cuatrocientos años de arquitectura ególatra y cobarde. Solamente después de cuatro siglos, los rascacielos superan los 157 metros de la Catedral de Colonia, los 163 de la catedral de Ulm. Cúmplense dos grandes aventuras de la criatura humana: la aventura del espíritu: las Catedrales; y la aventura de la máquina, los Rascacielos.

CRISIS DEL RASCACIELO

Ya Frank Lloyd Wright en 1920, presagiaba la crisis del Rascacielo. Verdad es que en aquel momento su crítica negativa enfocó el problema de su "insinceridad" constructiva, de su alejamiento del riguroso "funcionalismo". Pero de cualquier modo, desde aquella fecha este gran maestro se mostró fatalista respecto al porvenir del Rascacielo. Y este hecho tiene especial interés dado a la circunstancia de haber sido Wright el más eminente discípulo de Sullivan.

Cass Gilbert, el veterano arquitecto de rascacielos, también —aunque ya tarde— en 1929, señalaba la crisis del rascacielo como buen arquitecto conocedor agudo de la psicología del pueblo norteamericano.

Ahora bien, esta crisis registrada, no significa que el rascacielo, hoy o en el futuro mediato o inmediato, sea ya inadecuado y que haya dejado de cumplir su carácter "funcional" en el "down-town" de las metrópolis populosas. Antes al contrario, la eficacia actual del rascacielo es indiscutible — a pesar de las justificadas e injustificadas críticas de los urbanistas modernos— y la enseñanza que legó a la arquitectura del mundo es extraordinaria. En efecto, la expansión vertical en la arquitectura moderna es una conquista que las ciudades deben deparar a los efectos de no caer fuera del ritmo del progreso.

Pero las extraordinarias alturas, el hacinamiento y la pugna de Records, no se cumplirán más, por lo menos durante el presente siglo.

Y este presagio no lo formulamos livianamente. El rascacielo está ubicado hoy dentro de una crisis no solamente económica sino espiritual. De un clima psicológico-social de exagerada veneración por la máquina (ver "La machinotrie de Le Corbusier" —1930— Obra del autor) entramos hoy, en un estadio histórico de, sinó indignación contra la Máquina, —todavía están discu-

tiendo los economistas si *es* o *no* es la Máquina, la causante de la tremenda crisis actual — por lo menos, prevención y falta de fé en su capacidad de orientar los destinos del Hombre.

Tal es, pues, la posición del Rascacielo hoy. El capricho individual de algún millonario, podrá levantar un rascacielo más alto que el Empire State o más grande que el Rockefeller Center; pero pertenecerá a casos aislados, incapaces de formar una cierta estructura en la historia de la evolución de la Arquitectura occidental.

FINAL

He aquí, pués, finalmente, herido de muerte este gigante que emerge de las ciudades americanas, como emergen las agujas góticas de las ciudades europeas.

Hoy, vientos violentos han conmovido ese exaltado mito de la Máquina y es probable que el rascacielo — símbolo de aquel mito— lo sienta azotar en sus flancos, chocando con hostilidad contra sus masas elegantes y soberbias.

Mas, aunque el rumbo del clima espiritual del mundo se haya torcido energicamente, a la manera que el Humanismo y la Reforma derrumbó el espíritu cristiano propicio a las Catedrales, los Rascacielos serán por mucho tiempo una de las expresiones estéticas más certeras de nuestra inquieta y embrollada época. Y como argentinos, debemos enorgullecernos que haya sido un pueblo de América, el predestinado a ofrecer al mundo la obra de arquitectura más extraordinaria de nuestro tiempo.

INDICE

Prólogo	XIII
Introducción	1
Anatomía del Rascacielo	3
Morfología del Rascacielo . .	13
Espíritu del Rascacielo . .	29
Final	39

