GACETAS

Vol. 7 1974 No. 3

LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Peter Blake
EL SURGIMIENTO DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Frederick Gutheim
F. L. WRIGHT Y EL HOGAR NORTEAMERICANO

Victor Gruen
EL ARQUITECTO COMO URBANISTA

Morris Lapidus
LA BUSQUEDA DE EMOCION

Robert S. Hirschfield
EL PODER PRESIDENCIAL

Kenneth M. Thompson
AYUDA Y DESARROLLO

Eligio García
RAY BRADBURY: REMEDIO PARA MELANCOLICOS

Leon Eisenberg
HUMANIZACION DE LA NATURALEZA HUMANA

CRITICA DE LIBROS

FACETAS ES UNA PUBLICACION TRIMESTRAL DE CRITICA Y ANALISIS DE TEMAS INTELECTUALES Y CULTURALES DE INTERES ACTUAL EN LOS ESTADOS UNIDOS. LAS OPINIONES EXPRESADAS EN SUS PAGINAS SON LAS DE LOS AUTORES, Y NO NECESARIAMENTE REFLEJAN EL PUNTO DE VISTA O LA POLITICA DEL GOBIERNO NORTEAMERICANO.

Director: Nathan Glick
Director Asociado: Jacob Sloan
Director Adjunto: Robert D. Jones
Director de Arte: Joseph D. Hockersmith
Asistente Editorial: Katherine Montgomery
Oficina Editorial: Agencia de Información de los E.U.A., 1776 Pennsylvania Avenue, N.W., Washington, D.C., 20547

Nota sobre derechos: El material tomado de otras publicaciones no puede reproducirse sin permiso. Toda solicitud de reproducción deberá dirigirse directamente a tales publicaciones, o al Servicio de Información de la Embajada de los E.U.A. para su trámite.

FACETAS

1974

Vol. 7 No. 3

Robert S. Hirschfield	3	**El Problema del Poder Presidencial**
Kenneth M. Thompson	15	**Ayuda y Desarrollo: Nueva Asociación**
		sección especial: **LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD**
Peter Blake	26	**El Nacimiento de la Arquitectura Moderna**
William H. Jordy	39	**Mies van der Rohe y el Rascacielos**
Morris Lapidus	51	**La Búsqueda de Emoción en la Arquitectura**
Frederick Gutheim	59	**Frank Lloyd Wright y el Hogar Norteamericano**
Franz Schulze	65	**Hacia una Arquitectura Impura**
Victor Gruen	78	**El Arquitecto-Proyectista y la Ciudad**
		* * *
Leon Eisenberg	88	**Sobre la Humanización de la Naturaleza Humana**
Eligio García	99	**Ray Bradbury: Remedio para Melancólicos**
Harold C. Schonberg	106	**La Música Rebelde de Charles Ives**
		LIBROS
Charles Frankel	117	**La Política Exterior de los E.U.A.**
Timothy Foote	121	**Solyenitsin como Testigo**
Del Ivan Janik	124	**La Relación del Hombre con la Naturaleza**
Richard Freedman	127	**Una Empresa Noble**

NOTA AL LECTOR

"Nosotros damos forma a nuestros edificios", escribió una vez Winston Churchill, "y entonces ellos nos dan forma a nosotros". Desgraciadamente los grandes arquitectos del siglo XX han tenido mayor éxito en el diseño de los edificios que en el impacto que sus estructuras han tenido sobre la vida que se mueve dentro y fuera de ellas. Todo el mundo reconoce las brillantes proezas tecnológicas de la arquitectura moderna: las estructuras de acero, los muros de cristal, el uso de concreto armado para abovedar enormes áreas. Aun aquellos que critican el estilo moderno pueden respetar su intención: traer la sencillez y el orden al caos de nuestras ciudades. Pero, cada día más, los arquitectos y urbanistas se están convenciendo de que la arquitectura dominante de los últimos 50 años no llena en realidad las necesidades de una civilización urbana humanizada.

Los artículos de nuestra sección especial reflejan el fermento intelectual que ha hecho de la arquitectura contemporánea un campo tan emocionante y potencialmente tan útil para encontrar las soluciones adecuadas para nuestras necesidades urbanas. Varios autores rinden tributo a los "maestros constructores" del siglo XX: Le Corbusier, Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright. Pero Peter Blake llega a la conclusión de que "ya pasó el tiempo de las figuras heroicas, que el héroe del futuro debe ser la ciudad misma, como lo fue en todos los grandes períodos del pasado". William H. Jordy admira a Mies van der Rohe pero le concede cierta validez a la crítica que lo acusa de ser demasiado abstracto y demasido austero. Las casas bajas del sencillo "estilo pradera" de Frank Lloyd Wright tienen una escala humana, pero requieren tal espacio que son impropias para las ciudades de hoy.

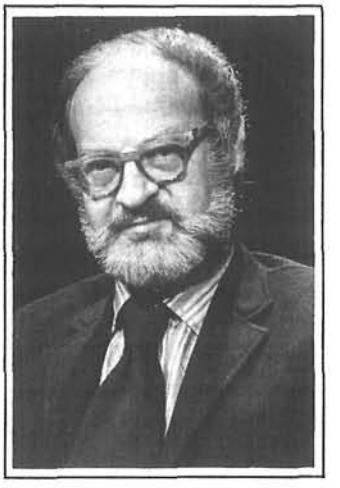
¿Qué dirección deberá tomar la arquitectura del futuro? Morris Lapidus aboga por el placer que se deriva del adorno de las estructuras, hasta el punto de ser extravagante y llamativo. El notable arquitecto Robert Venturi, como nos hace notar Franz Schulze, se ha convertido en el portavoz de los arquitectos más jóvenes que rechazan la "pureza" de Mies y quieren, a su vez, incluir en su trabajo elementos variados, contradictorios, y hasta "vulgares" recursos populares. Finalmente, Victor Gruen piensa que el arquitecto de nuestros días debe ser también un urbanista que use su conocimiento del diseño y de la tecnología para renovar antiguas ciudades y construir ciudades nuevas.

Volviendo al aforismo de Churchill, el desafío a que se enfrentan los arquitectos radica en dar forma a edificios y ciudades que den a la gente que los usa un sentido de comodidad, proporción natural y verdadero placer estético.

N. G.

EL PROBLEMA DEL PODER PRESIDENCIAL

Por Robert S. Hirschfield



El asunto Watergate, que culminó en agosto de 1974 con la renuncia del Presidente Richard M. Nixon, ha hecho que los estadounidenses reconsideren el alcance y los límites del poder presidencial. ¿Qué tanta flexibilidad debiera tener un presidente para trabajar eficientemente en una era perturbada por crisis nacionales e internacionales? ¿Cuáles son los mecanismos políticos disponibles para evitar que un mandatario se exceda de su autoridad legítima? ¿Cómo actuará el pueblo para fomentar o restringir el poder ejecutivo? Estas son algunas de las preguntas que han surgido y que son analizadas en este artículo por un notable perito en ciencias políticas.

Robert S. Hirschfield ha estudiado la política de los Estados Unidos en su calidad de intelectual y como consejero de distintos políticos, de importancia local y nacional. Dirige el Departamento de Ciencias Políticas del Hunter College, en la Universidad de la Ciudad de Nueva York. Entre sus obras publicadas figuran *The Constitution and the Court* (La Constitución y la Corte) y *The Power of the Presidency* (El Poder de la Presidencia).

La renuncia de Richard M. Nixon después de las largas discusiones acerca del asunto "Watergate", fue posterior a la discusión nacional, incluso más prolongada, referente a la dirección de la guerra de Vietnam. Todos estos argumentos han concentrado la atención de los E.U.A. en el problema del poder presidencial. El resultado ha sido un gran debate público en el que los legisladores en el Congreso, los intelectuales en las universidades y la gente común y corriente en todo el país, discuten acerca del uso de esta autoridad en lo referente a los asuntos exteriores y nacionales.

Sin embargo, a pesar de su actual urgencia, no es nuevo el problema de definir el alcance y los límites de este poder. Por el contrario, desde el principio de la República esto ha sido materia de preocupación y controversia. Desde los tiempos de George Washington hasta nuestros días, los observadores de la Presidencia han sustentado puntos de vista totalmente diferentes acerca de la autoridad presidencial. Algunos han discutido que el poder que confiere el puesto es excesivo, peligroso para la conservación del orden constitucional, "matriz de la dictadura". Otros insisten en que ese poder es

el móvil principal de nuestro sistema gubernamental, el único medio efectivo de satisfacer las necesidades de la nación, la mejor defensa de la democracia.

De hecho, cualquiera de estos juicios contradictorios es válido. Hay conceptos muy diferentes acerca de la autoridad ejecutiva, simple y sencillamente porque esa autoridad no puede definirse con precisión. El poder del Ejecutivo es un fenómeno muy complejo. No puede ser limitado tan sólo por el hecho de revisar los diferentes papeles y funciones que la Constitución le asigna al Presidente, o concretándonos a estudiar lo que realmente han hecho los presidentes y cómo se han salido con la suya. La realidad del poder presidencial *varía*, y su verdadero alcance en un momento dado, queda determinado por cinco factores importantes: 1) las fuentes constitucionales formales de la autoridad ejecutiva interpretada al día; 2) el estado del sistema político en el que funciona la Presidencia; 3) los atributos y actitudes personales del Presidente en el poder; 4) las circunstancias especiales que confronta la nación y, 5) la popularidad del Presidente y el grado en el que disfruta de la confianza de la nación. Todos estos factores cambian de tiempo en tiempo y de presidente a presidente. La verdad es que varían continuamente y debido a que el poder de la Presidencia es el producto de la interacción de todos los factores, las dimensiones de ese poder también fluctúan constantemente; nunca son estáticas, siempre están en proceso de definición.

Ambigüedades de la Constitución

La Constitución crea un puesto ejecutivo que es potencial, aunque no necesariamente poderoso. Como el resto del documento, las estipulaciones acerca de la Presidencia son generales, indefinidas y ambiguas. Por ejemplo, el Presidente es "el jefe supremo del Ejército y la Armada de los Estados Unidos". Pero, como dijo Alexander Hamilton, ¿acaso esto lo señala como el "principal general o almirante", o bien le confiere el poder de utilizar a las fuerzas armadas de tal manera que pueda llevar a la nación a la guerra? ¿Acaso su autoridad para firmar tratados, "por y con el consentimiento" de dos tercios del Senado, exige que comparta el poder de que goza para formular y dirigir la política exterior, o bien significa, como una vez manifestara la Suprema Corte, que el Presidente es el "único órgano del gobierno" en el campo de las relaciones de los Estados Unidos con el resto del mundo?

El Presidente "es el encargado de que las leyes se ejecuten fielmente", pero... ¿fielmente con respecto a qué: la intención del Congreso o la interpretación del Mandatario de las necesidades del orden constitucional o político?

Cuando Woodrow Wilson dijo: "El Presidente tiene libertad tanto en la ley como en la conciencia para ser tan grande como pueda (en cuanto hombre)", señaló la gama de posibilidades que se le presentan al Mandatario en el ejercicio del poder, y subrayó que el máximo atributo del puesto constitucional es su flexibilidad. Esta cualidad que permite al Presidente actuar con energía, emplear todos los recursos a su alcance y proceder con espíritu creador... aunque también deja margen para la indiferencia, la pasividad y la ineptitud. La ausencia de claridad y detalle que se observa en la Constitución es un rasgo característico y sumamente importante de ese documento, y hace que la Presidencia pueda ser tanto la más dinámica como la más peligrosa de las instituciones políticas estadounidenses.

Generalmente, como resultado del desarrollo de la autoridad gubernamental, la creciente complejidad de una sociedad urbana, el surgimiento de los Estados Unidos como el país más importante del mundo y las demandas de una era de largas crisis, han convertido la Presidencia en un puesto cuyo poder es permanente. No importa quién lo ocupe en un momento dado; de cualquier manera, es el foco de atención de los sistemas estadounidenses tanto gubernamentales como políticos, y su autoridad (particularmente en las relaciones exteriores) se ha institucionalizado de acuerdo con el molde de las épocas de crisis asociadas con Lincoln, Wilson y Franklin Roosevelt.

Pero la tensión entre la seguridad y la libertad, entre la necesidad y la constitución no ha desaparecido de la escena nacional. Se acepta la necesidad del poder presidencial, pero el sistema constitucional no puede aceptar un poder ilimitado. Toda autoridad gubernamental está circunscrita por las salvaguardias fundamentales del individuo contra la acción arbitraria del Estado, contenidas en la Declaración de Derechos; por el principio estructural de la separación de poderes y por el concepto (corolario natural de la misma) de la limitación y equilibrio de esos poderes. Por tanto, el asunto no es si la Presidencia es un puesto poderoso, sino más bien hasta dónde llegan los límites de su poder. Y eso, de acuerdo con la flexibilidad de la Constitución, es esencialmente un asunto político.

El Sistema Político

Si la pregunta es clara, la contestación no lo es. Pero el sistema político de los E.U.A. es amorfo y flexible. Opera simultáneamente en dos niveles: el nacional y el local; es tremendamente complejo, permitiendo la ampliación del poder presidencial cuando el Presidente puede movilizar el apoyo público en el caso de problemas nacionales, y restringiéndolo eficazmente cuando no lo consigue. El crecimiento de la democracia ha hecho que la Presidencia de los Estados Unidos sea un puesto tribunalicio, por lo que, actualmente,

el Presidente es, política, constitucional y aun simbólicamente, "el único representante de todo el pueblo". Esta tendencia, que se inició en la época de Jackson, a principios del siglo XIX, se ha traducido en una Presidencia potencialmente mucho más poderosa que el cargo "monárquico" al que tanto temían sus primeros oponentes. Pero el poder presidencial está sujeto a ciertas limitaciones, porque depende de la actitud del público, y porque cualesquier cambios en esa actitud se dejan sentir a través de las instituciones gubernamentales, que tienen un poder compensatorio.

Aunque, ostensiblemente, el Presidente encabeza a su partido político tanto en el país como en el Congreso, esta primacía en el partido no le da control sobre el proceso político. No existe ninguna analogía entre la posición del Presidente como guía de la nación y la estructura de la política estadounidense. En la raíz de esta anomalía está el hecho de que el sistema político de los E.U.A. está fundado en un orden local, más que nacional. Los partidos nacionales Demócrata y Republicano son sólo federaciones de instituciones políticas estatales y locales, que cada cuatro años forman una frágil alianza en busca de las considerables remuneraciones que se derivan de "pescar" la Casa Blanca. Los jefes de los principales organismos de los partidos políticos, los cabecillas políticos de los estados y ciudades más grandes, son los que eligen al candidato de su partido para la Presidencia, y ellos ayudan a movilizar todos los recursos que se necesitan para el desarrollo de la campaña.

A diferencia del sistema parlamentario, el norteamericano separa las ramas ejecutiva y legislativa del gobierno tanto política como funcionalmente. Al Presidente y al Congreso se les selecciona y elige de manera independiente; representan diferentes grupos de votantes y tienen intereses diferentes. Los candidatos para los puestos locales: senadores, representantes y otros funcionarios, se eligen por separado, por los partidos electorales y locales. Estas elecciones no tienen nada que ver con el candidato a la Presidencia, ni dependen de él en lo absoluto. La llamada "elección nacional" es principalmente la elección presidencial y, de hecho, es sólo una parte del ciclo electoral en el que se elige a quienes participan en el gobierno de la nación. Los diputados o representantes son elegidos cada dos años (de cada dos elecciones, una coincide con las elecciones generales); los senadores se eligen cada seis años.

El Presidente contra el Congreso

Los resultados del sistema son tan complejos como el sistema mismo. Debido a que la política estadounidense no es nacional ni disciplinada, el partido y el gobierno tienen entre sí muy poca relación. Como las elecciones presidenciales y las del Congreso se hacen

por separado, puede suceder que el candidato de un partido "obtenga" el cargo en la Casa Blanca, y que, en cambio, no gane la mayoría de las curules en una o en ninguna de las Cámaras Legislativas. Pero, en cualquier caso, el control por un mismo partido de las ramas ejecutiva y legislativa no puede producir el mismo efecto que en los sistemas parlamentarios. Ya sea que el partido del Primer Mandatario domine o no en el Congreso, los legisladores, elegidos independientemente, tienen la libertad de actuar separadamente del Presidente, el cual, si desea que el Congreso apruebe sus iniciativas deberá pactar, halagar, o amenazar. A fin de alcanzar sus metas legislativas debe tratar constantemente de formar coaliciones mayoritarias entre los miembros de su partido y el de oposición.

Como resultado, todos los presidentes encuentran que la jefatura del partido y del Congreso es el trabajo más difícil y desalentador, ya se trate de un John Kennedy, quien tuvo una legislatura dominada por su propio partido, un Lyndon Johnson, que contaba con 35 años de experiencia en la labor de lograr mayorías operantes, o un Richard Nixon, cuyo partido no tenía control en ninguna de las Cámaras. Cuando el Mandatario pierde la confianza del pueblo, se encuentra con que el hecho se refleja rápidamente en la actitud del Congreso, al que la crítica u hostilidad públicas inducen a mostrarse obstinado y contrario.

Dado que el sistema político divide al pueblo de los Estados Unidos en electorados distintos (presidencial y legislativo) que representan diferentes intereses y puntos de vista divergentes, suscita la constante amenaza de un estancamiento gubernativo. No obstante, el sistema tiene la suficiente elasticidad para permitir que haya unidad, dirección y acción, cuando sea necesario. Como lo demuestran las experiencias de la Depresión y las guerras, los poderes ejecutivo y legislativo pueden fundirse, sublimarse los partidarismos y aceptarse la supremacía de la Presidencia cuando lo crítico de las circunstancias así lo ordena.

La Personalidad del Presidente

Aun en condiciones normales, el Presidente tiene armas a su disposición para tratar de manejar al Congreso y al país: su posición y prestigio, su habilidad para comunicarse directamente con la gente, su capacidad para premiar o castigar. La base política del poder presidencial, al igual que la base constitucional, es flexible, y es esta flexibilidad de los sistemas constitucional y político la que permite al Presidente defender el interés nacional, mientras protege a la nación contra esa concentración tan grande de poder en el Ejecutivo, considerada por John Madison, hace 200 años o más, como "la más pura definición de la tiranía".

El tercer elemento que debe considerarse al intentar averiguar el alcance y los límites de la autoridad del Ejecutivo no tiene que ver con el sistema sino con los atributos y actitudes personales del Mandatario. Como la Presidencia es un cargo personal, el punto de vista que quien lo desempeña tenga de su poder influirá considerablemente en las dimensiones de ese poder. Con frecuencia, los presidentes no se permiten la exposición teórica de sus ideas y sólo ocasionalmente alguno se ha expresado clara o sistemáticamente acerca de su autoridad. Pero tales declaraciones formales no son esenciales, ya que el punto de vista del Presidente se revela en la manera de realizar su labor y hacer frente a los problemas de su tiempo. Cada Presidente tiene cierto concepto del poder presidencial. En un caso, por lo menos (Woodrow Wilson), tal concepto fue desarrollado ampliamente antes de conseguir el cargo. Entre los otros presidentes, algunos (como Lincoln) formularon sus puntos de vista acerca del poder bajo la presión de los acontecimientos; otros (como Kennedy), modificaron sus puntos de vista de acuerdo con las realidades de su situación; y unos cuantos (como Hoover y Nixon) se aferraron a puntos de vista que las circunstancias habían hecho insostenibles.

Sin embargo, todo Presidente desarrolla su propio concepto del poder que le confiere el cargo, y sea cual fuere ese concepto, su actitud y comportamiento influyen poderosamente en el grado de autoridad que realmente detenta. Además, el concepto que el Presidente tiene de sus funciones y autoridad es factor clave para determinar el destino de los Estados Unidos. Como John Kennedy dijera en 1960, "la historia de esta nación, sus páginas más brillantes—y las más tristes—han sido escritas en términos de los diferentes puntos de vista que nuestros gobernantes han tenido de la Presidencia".

Presidentes "Débiles" y "Fuertes"

De nuevo nos encontramos con que no hay una regla definida; el cargo está abierto a una gama de antecedentes, experiencias y temperamentos. Pero en un intento de evaluar a los gobernantes, los observadores han desarrollado una clasificación: los presidentes y presidencias "fuertes" y "débiles", que son la imagen de las diferentes maneras en que el poder presidencial ha sido concebido y ejercitado. Las categorías son demasiado simples, las normas de juicio muy variadas y las connotaciones de "débil" y "fuerte" están sobrecargadas de significado, pero como los patrones generales describen la actitud y comportamiento del Ejecutivo, ambas clasificaciones proporcionan un útil marco de referencia para el análisis.

Los presidentes débiles son aquellos que ven el ejercicio del poder como algo detestable, y como una virtud el abstenerse de acciones enérgicas y decisivas. Por naturaleza y filosofía, ven con temor un

gobierno impersonal, intervencionista, y desconfían del líder que goza de popularidad. El presidente débil cree que su puesto está estrictamente limitado por los principios de federalismo y separación de poderes. Se niega a defender o a poner en vigor políticas que amplíen el predominio del gobierno federal y se inmiscuyan en las responsabilidades de las autoridades estatales o municipales. Considera al Congreso como un órgano igual y coordinado de gobierno (si no es que superior), y frecuentemente espera que el poder legislativo exprese la voluntad del público y sea el que formule la política pública. En vez de intentar iniciar algunos programas, dirige su atención a la administración eficiente de la rama ejecutiva del gobierno. Ve la Presidencia como un cargo de moderación; su influencia, como algo principalmente de orden moral y por encima de partidarismos. El presidente débil tiene una visión limitada de su autoridad constitucional independiente, aun en el campo de las relaciones exteriores, y acepta de buen grado un sistema político donde la responsabilidad y el poder están muy atomizados.

En contraste, el presidente fuerte ve al gobierno como el instrumento adecuado para lograr un cambio en la sociedad; para él, la Presidencia es el centro vital del gobierno. El presidente está relacionado históricamente con el desarrollo de la democracia de masas y el crecimiento de la conciencia social; se inclina a hacer uso del poder y a ejercer un mandato dogmático, visionario y carismático. De acuerdo con el sistema gubernamental, la Presidencia se hace eco de un amplio concepto de los principios básicos constitucionales y de una actitud que favorece la expansión del poder presidencial. Nacional en sus conceptos, este gobernante defiende la extensión de la autoridad nacional y no le preocupa la decadencia del localismo. Intenta unir las ramas políticas del gobierno y dirigir el proceso legislativo. Como necesita un amplio apoyo para alcanzar sus objetivos políticos, busca la popularidad y la jefatura de su partido.

Para el presidente fuerte, la Presidencia es un lugar de acción, el único puesto que representa al interés nacional, la posición clave en el gobierno y en la sociedad de los Estados Unidos. Para él, el principal atributo de la Presidencia es su poder, y sus propósitos sólo pueden realizarse por medio del uso de ese poder. Por tanto, este presidente recurre, principalmente en las relaciones exteriores, a la acción independiente. Obligado a enfrentarse a la resistencia del Congreso, utiliza todas las técnicas a su alcance para superar las restricciones inherentes al sistema político. Constantemente está presionando a la Legislatura para que active sus programas, y mantiene contacto regular con el pueblo a fin de conquistar su apoyo para esos programas. Su principal preocupación no es la administración de un cargo heredado, sino el uso del mismo para originar un cambio en la sociedad de su país.

Los Peligros de las Categorías

A pesar de la exagerada simplicidad de estas descripciones y del hecho de que hay importantes diferencias en los puntos fuertes y débiles de los presidentes que figuran en esta clasificación, todos y cada uno de los hombres que han desempeñado el cargo podrían quizá encajar dentro de uno de estos moldes. Aquellos que han sido designados por la historia o por los eruditos como "grandes presidentes", tales como Washington, Jackson, Lincoln, Wilson, Franklin Roosevelt, fueron personalidades carismáticas y jefes poderosos que concibieron su poder ampliamente y lo utilizaron con valor. Los presidentes universalmente considerados como "fracasos": Grant, Buchanan y Harding, por ejemplo, fueron personas que tenían escasa capacidad para dirigir, que carecían de habilidad para actuar y que tuvieron problemas para ejercer la autoridad presidencial.

Se requiere de mucha circunspección para juzgar a los mandatarios, ya que incluso aquellos que fueron débiles o mediocres no necesariamente eran personas sin talento o ineptas: más bien, tanto ellos como su gobierno han reflejado, casi siempre, el ambiente que predominaba en su época. Más importante que clasificar o juzgar su fuerza o debilidad, es el hecho de que los presidentes, débiles o fuertes, se han enfrentado, generalmente, a situaciones históricas diferentes: los primeros, a períodos de normalidad, de consolidación, de reconciliación nacional y "bienestar"; los segundos, a épocas de tensión, movimientos, cambios y crisis. Esto no debe sorprendernos, ya que ningún presidente actúa en el vacío, y su propio concepto del poder de su cargo no basta para decidir la verdadera medida de ese poder. Un presidente puede concebir su autoridad de la manera más amplia y, sin embargo, no poder utilizarla, o bien puede ver su autoridad como algo muy limitado y, no obstante, verse obligado a actuar con toda su energía.

El Apoyo Público

Además de su propia inclinación, hay dos factores que determinan si el Presidente debe o puede hacer uso de ese poder: la existencia de circunstancias o condiciones que a juicio de la nación hagan necesaria la acción, y la voluntad de la nación de apoyar al Presidente, si éste decide actuar. Aun cuando las circunstancias, principalmente las situaciones críticas, pueden proporcionarle una enorme autoridad, sólo un presidente que está preparado para actuar, y que cuenta con el firme apoyo popular, puede decidirse a utilizarla. Por el contrario, tal decisión presidencial no basta para asegurar que se tendrá ese poder sin la existencia de condiciones que justifiquen y hagan legítimo su uso. Harry Truman pudo actuar por propia inicia-

tiva, y de acuerdo con su propia y amplia visión de la autoridad del Ejecutivo, cuando la Guerra Fría se caldeó en Corea; pero cuando se disipó la atmósfera de crisis y se desvaneció la aprobación popular, le fue imposible aplicar el mismo concepto en el problema del embargo temporal de la industria del acero ante la amenaza de una suspensión de actividades. John Kennedy fue incapaz de mover al país o al Congreso durante un período de ostensible normalidad que él veía como crisis inadvertida, pero no encontró resistencia cuando decidió lo que convenía hacer al producirse la crisis de los proyectiles soviéticos instalados en Cuba, que comprometían la supervivencia misma de los Estados Unidos. Y mientras que en 1964 Lyndon Johnson encontró un tremendo apoyo para el ataque contra los más críticos problemas internos, para 1968 había perdido su capacidad como dirigente del país debido a las enormes dudas que surgieron en relación con la moralidad y la necesidad de la guerra de Vietnam.

Sólo cuando parece que el destino de la nación está en juego, el poder llega al Presidente, y cuando el peligro es claro, su autoridad alcanza la cumbre, como se vio durante la Guerra de Secesión, en el régimen "dictatorial" de Lincoln; en el gobierno de Wilson—altamente centralizado—durante la Primera Guerra Mundial, y el predominio del Ejecutivo en los períodos de Franklin Roosevelt que abarcaron la crítica época de la Depresión y la Segunda Guerra Mundial. Cuando la nación peligra, se crean condiciones, tanto psicológicas como constitucionales y políticas, para el uso del poder por un presidente que se incline a ejercerlo. Desaparecen partidarismos y localismos y el Congreso y el país (a una) se vuelven al Presidente en busca de guía en momentos de verdadera urgencia. Así, no es de sorprender el hecho de que los "grandes presidentes" hayan florecido en períodos de graves crisis.

Aunque teóricamente los orígenes de la autoridad ejecutiva son "la Constitución y las leyes", de hecho, las fuentes de ese prodigioso poder son la necesidad y la democracia. La necesidad psicológica de un guía claramente identificado y digno de toda confianza, y la necesidad gubernamental de un foco, así como de iniciativa y acción decisiva en épocas de crisis, forman la base del poder que detenta actualmente la Presidencia. Pero la combinación de la atracción que en el público ejerce la persona del Presidente y el apoyo que aquél presta a su política también ayuda cuando tiene que extralimitarse en el ejercicio de ese poder. Su papel como tribuno público es esencial para aceptar la necesidad de actuar en defensa del interés nacional y para el ejercicio de cualquier autoridad que pueda haber latente en el cargo de Primer Magistrado.

Ni Lincoln ni Roosevelt hubieran podido actuar de manera tan independiente para responder al desafío que les lanzaban las circunstancias si no hubieran contado con el firme apoyo del público,

apoyo que les permitió llevar su poder hasta los límites de lo constitucional, e incluso más allá de esos límites. Es verdad que algunos presidentes fuertes han recibido la lección de la derrota cuando perdieron la aprobación popular: Wilson se esforzó inútilmente por lograr el ingreso de los Estados Unidos en la Liga de Naciones; Truman fracasó con el problema del acero; Roosevelt, cuando presentó su plan para "llenar" la Suprema Corte con sus propios candidatos. La fuerza de un presidente inclinado al poder es casi ilimitada si tiene la confianza del pueblo; pero si la pierde, su autoridad como Jefe del Ejecutivo se ve tremendamente afectada y su posición de guía reconocido de la nación puede estar en peligro.

Las Consecuencias de la Desaprobación Popular

Dependiendo de la intensidad y de la amplitud y profundidad de la reacción popular contra el Presidente, las consecuencias de la desaprobación pública abarcan una amplia gama de limitaciones. Inevitablemente, un presidente que es incapaz de lograr el apoyo nacional encuentra que su influencia en el Congreso y su eficiencia en terrenos que requieren del consentimiento o cooperación de éste se ven seriamente mermadas. Si el enfrentamiento es más grave, el Cuerpo Legislativo y otros centros con poderes compensatorios pueden afirmar su autoridad y desairar al Presidente, como lo hizo la Suprema Corte en el caso de Truman, al manifestar que la incautación de las acerías era anticonstitucional, y como obró el Congreso cuando se negó a promulgar nuevas leyes relacionadas con el "New Deal", a raíz del infructuoso intento de Roosevelt para "llenar" el Tribunal Supremo. La presión pública pude alcanzar tales proporciones que el Presidente, acosado, quizá se vea obligado a realizar una "campaña" para ganarse el apoyo popular, o quizá trate, como lo hizo Lyndon Johnson, de calmar los ánimos anunciando que no buscará la reelección para un nuevo período.

Finalmente, si la reacción popular contra el Mandatario llega al paroxismo de la indignación y la oposición, el Congreso puede optar por el único remedio que para lograr el cambio del Ejecutivo establece la Constitución: el juicio político (medida similar al acto de acusación), que deberá ser recomendado por el voto mayoritario de la Cámara de Representantes, y seguido por el proceso, que se ventila ante el Senado, presidido en esa ocasión por el presidente de la Suprema Corte; si dos terceras partes de los miembros votan por ello, el Primer Magistrado de la nación será retirado de su cargo. Aunque se ha hablado con frecuencia de iniciarlo, sólo una vez se ha llevado a cabo el juicio político, en contra de Andrew Johnson, sucesor de Lincoln, y en esa ocasión el Senado fracasó en su intento por un solo voto. Así que ningún presidente ha sido privado de su cargo, y sólo

uno, Richard M. Nixon, se ha visto obligado a renunciar. Pero el poder de un presidente desacreditado disminuye en proporción directa al crecimiento de la reprobación popular; y en la medida en que ese sentimiento siga siendo negativo, perderá la capacidad de actuar eficientemente como jefe de la nación.

Una Institución Pragmática

La Presidencia de los Estados Unidos resulta ser la institución más pragmática en un sistema gubernamental que se caracteriza por su pragmatismo. El cargo refleja en verdad la vida de la nación, mostrando exactamente los acontecimientos que han hecho su historia, los hombres que (para bien o para mal) ha escogido para que se enfrenten a esos acontecimientos, y su propio deseo de proporcionarles la más amplia autoridad sobre el futuro del país. Por último, el poder de la Presidencia está determinado por factores bastante complejos, relacionados entre sí, de los cuales el más importante es la voluntad del pueblo. Como resultado, el cargo es flexible y adaptable, y su forma ha permanecido igual por casi 200 años, aunque su parte principal—o sea, el poder que confiere—ha cambiado constantemente.

En la actualidad, los estadounidenses han aceptado como lo más natural un Ejecutivo poderoso, debido a que la crisis es una condición normal de nuestros días; pero, sin embargo, la Presidencia es un cargo muy personal y aún da lugar a diferencias sustantivas entre quienes lo detentan, de acuerdo con su capacidad, carácter y don de mando. Más importante aún es el hecho de que hay grandes variaciones en la "química misteriosa" que determina la relación entre el Presidente y el pueblo.

Recientemente, el poder presidencial ha sido blanco de ataques, debido a que la actuación de los mandatarios en el conflicto de Vietnam dividió tremendamente a la nación, y a que las actividades de los ayudantes del Ejecutivo, y del Presidente mismo, fueron interpretadas por muchos norteamericanos como una amenaza para los principios básicos del gobierno constitucional. Como respuesta a tan inquietantes acontecimientos, el Congreso ya tomó providencias para circunscribir la capacidad del Ejecutivo para comprometer a la nación en una guerra sin contar con la aprobación del Cuerpo Legislativo, y los comités del Congreso han recomendado ciertas medidas para impedir que el Primer Mandatario haga uso indebido del proceso político interno. No obstante, aunque las presentes circunstancias hacen que tales esfuerzos sean necesarios y apropiados, el manipular inadecuadamente los sistemas constitucionales y políticos rara vez es prudente o efectivo. Y aun cuando ya hace mucho que se necesitaba la reafirmación de los principios de separación de pode-

res, de la limitación y equilibrio de atribuciones y de la inviolabilidad de los derechos, conviene meditar detenidamente acerca de los efectos que, a la larga, puede producir cualquier intento de cambiar la naturaleza fundamental de la Presidencia.

La nación debería recordar que un gobernante fuerte ha sido instrumento indispensable al enfrentarse a crisis internas y externas desde el principio de la República. Es hasta ahora que se ha reconocido que el gran poder del cargo crea un enorme peligro, pero la respuesta a los problemas del poder presidencial no es una Presidencia desvirtuada. Mantener el equilibrio entre la libertad y la autoridad es el problema básico de todas las sociedades libres, y la estadounidense (a través de la expresión del sentimiento público en la prensa, el Congreso y los tribunales) ha demostrado que es capaz de restaurar el equilibrio cuando los detentadores del poder ejecutivo abusan de su confianza. El "sistema" funciona, y este hecho señala la forma más significativa en que el pueblo de este país puede ver el problema del poder presidencial: conservando la confianza en la Presidencia, mientras se insiste en que los presidentes actúen dentro del marco de los principios democráticos constitucionales.

La Casa Blanca

AYUDA Y DESARROLLO: NUEVA ASOCIACION

Por Kenneth M. Thompson

El autor descubre que el ambiente actual de pesimismo acerca del impacto de la ayuda exterior sobre el desarrollo se basa en un análisis superficial. Por el contrario, él cree que los años que restan de este decenio ofrecen las más fructuosas oportunidades para asociarse que haya habido hasta la fecha, si los participantes aprenden las lecciones de los éxitos y fracasos anteriores, como las que ofrece la llamada Revolución Verde.

Kenneth M. Thompson es vicepresidente de la Fundación Rockefeller, y tiene un interés especial en la labor de esta institución en las ciencias sociales. Habiendo sido profesor de ciencias políticas, es autor de muchos libros, incluyendo *Conflict and Cooperation Among Nations* (Conflicto y Copperación entre las Naciones), *The Moral Issue in Statecraft* (La Cuestión Moral en el Arte de Gobernar) y *American Diplomacy and Emergent Patterns* (Diplomacia Norteamericana y Patrones en Formación). Este artículo es un compendio de una conferencia que dictó en la convocación Pacem in Terris, celebrada en Washington, D.C., bajo los auspicios del Centro para el Estudio de las Instituciones Democráticas.

Al irnos acercando a la mitad del presente decenio, varias tendencias de la política mundial han convergido para desplazar el campo de la competencia y cooperación entre las superpotencias al mundo en desarrollo. No es, pues, accidental que, cuando han aparecido conflictos internacionales, la escena no haya sido Berlín o los Balcanes, sino Suez, Corea, Vietnam. Y en todos los casos los ingredientes de la lucha han incluido desequilibrios económicos, injusticia social y dislocaciones políticas y militares. Robert McNamara, presidente del Banco Mundial, ha señalado que en 1966 había 26 naciones con un ingreso per cápita de 750 dólares anuales o más desde 1958, y que sólo una de estas 27 naciones había sufrido trastornos internos de mayor importancia. En cambio, 32 de los 38 países más pobres, con ingresos per cápita inferiores a los 100 dólares al

año, habían sido víctimas de conflictos considerables. Durante ese período de ocho años, 87 por ciento de las naciones más pobres, el 67 por ciento de las naciones pobres y el 48 por ciento de las naciones de ingreso medio habían sufrido luchas y violencias internas, lo que llevaba a McNamara a concluir que "no puede... caber ninguna duda de que hay una relación irrefutable entre la violencia y el retraso económico. Y la tendencia de esta violencia es hacia arriba, no hacia abajo".

¿Habrá, pues, que admirarse de que se haya hecho un llamamiento tanto a las naciones poderosas y ricas como a las agencias de las comunidades mundiales para que movilicen sus recursos antes de que estallen conflictos? El llamamiento que se ha hecho pide que se identifiquen las causas radicales del conflicto y se anticipen las situaciones que puedan conducir a una guerra. Nadie afirmaría que el ataque puede ser tan directo y de frente como la guerra contra la enfermedad o el hambre; el enemigo cambia más su apariencia, a manera del camaleón, que el mosquito anofeles gambiae o el tizón del trigo. Lo que tan trágicamente pone trabas al pensamiento norteamericano es el desfasamiento cultural, que hace recordar la posición de *laissez-faire* sobre los problemas militares y estratégicos antes de la Segunda Guerra Mundial. Es la creencia de que los norteamericanos se acercan con las manos vacías a los problemas del desarrollo en el mundo porque Estados Unidos es un país rico, poderoso y opulento, mientras que las naciones en desarrollo son pobres, impotentes y privadas de todo.

Estados Unidos en Subdesarrollo

Y, sin embargo los datos de la historia apuntan, precisamente, a la conclusión contraria.

Por más que hoy en día estén desarrollados, los Estados Unidos son un país que ha conocido los problemas del subdesarrollo. En una época tan reciente como los primeros años del siglo XX, abundaban la pobreza y la enfermedad, especialmente en las zonas rurales. A lo más dos de cada 100 hogares tenían electricidad. La salubridad pública era deficiente y la desnutrición era frecuentemente causa de mortalidad. La disentería y la tifoidea eran endémicas y la viruela y los parásitos intestinales amenazaban al Sur. Sólo el nueve por ciento de la población había terminado la escuela media. El gasto anual medio por alumno era de 32 dólares y los sueldos de los maestros rara vez pasaban de 500 dólares al año. Los gastos por persona en salud y bienestar público eran de 10 dólares, mientras que en 1970 eran aproximadamente de 3.921. El 35 por ciento de los norteamericanos vivían en ciudades, lo que contrasta con un 73 por ciento en 1970. No había impuesto sobre el ingreso, ni tampoco seguro social;

no había leyes contra las drogas venenosas o los alimentos contaminados, no había baños o sanitarios, ni aun letrinas al aire libre, en muchas zonas rurales. En el transporte, los Estados Unidos eran en 1900 una sociedad de caballos y calesas, y el viaje de Filadelfia a Washington duraba tanto como actualmente los vuelos a la Luna. No sirve de nada discutir si las sociedades en desarrollo que existen por todo el mundo están mejor o peor que Estados Unidos en 1900. El hecho central es que ha habido un cambio: de ser una sociedad bastante retrasada, Estados Unidos se ha convertido en una sociedad desarrollada. Pero esta transformación no ocurrió en forma aislada. Desde el principio, este país participó en relaciones culturales con otras naciones, primero como consumidor y después como productor de ideas e instituciones transferibles.

El historiador Richard Morris caracteriza a los Estados Unidos como una de las primeras naciones en desarrollo que recibieron, tamizaron y adaptaron una herencia cultural cuyo precio habían pagado otros. Más aún, la transferencia al suelo norteamericano tuvo lugar porque los ingleses, franceses, españoles y muchos otros compartieron sus artes y letras, su religión y constitucionalismo. Si la diplomacia y la política de poder de Europa tenían un mal renombre, la herencia cultural del Viejo Mundo presentaba una imagen favorable a los Padres de la Patria. Benjamin Franklin y John Quincy Adams fueron al extranjero a reforzar las ideas sobre el individualismo y la libertad, y también para sumergirse en el pensamiento europeo. Los filósofos y científicos norteamericanos, los teólogos y artistas viajaron a Heidelberg y Berlín, a Roma y a París, a Oxford y a Cambridge como a los centros reconocidos de cultura y enseñanza. James Bryce y Alexis de Tocqueville—un inglés y un francés—fueron los primeros intérpretes de la cultura de los Estados Unidos del siglo XIX.

Misión de la Universidad

Simultáneamente, empezaron a llegar alumnos extranjeros a Estados Unidos a partir de 1784, cuando el libertador iberoamericano Francisco de Miranda se matriculó en la Universidad Yale. Para 1904 un total de 2.673 estudiantes extranjeros se habían inscrito en las universidades e instituciones de enseñanza superior norteamericanas. Si en un principio las relaciones con Europa estaban rodeadas de un sentimiento de inferioridad, las relaciones con Iberoamérica y Asia estaban alimentadas por un impulso misionero combinado por una voluntariedad peculiar del ambiente norteamericano. En otros países los intercambios educativos habían sido territorio del Estado y de sus máximas instituciones; en los Estados Unidos, la institución más humilde consideraba que tenía obligaciones. Uni-

camente reconociendo el impulso misionero y el espíritu de voluntariedad que es central en el carácter nacional norteamericano, es posible explicar el tan inmenso y variado intercambio cultural, que llega a casi 150.000 estudiantes extranjeros en los Estados Unidos en la actualidad.

Unido a la voluntariedad y al espíritu misionero hay un tercer factor: la preocupación suprema de cierto tipo de institución educativa norteamericana por servir a la comunidad enfrentándose a sus problemas más inmediatos y más urgentes. Las universidades fundadas por las leyes de cesión de tierras, que se han convertido en las grandes universidades estatales del Medio Oeste norteamericano, fueron la máxima invención educativa del siglo XIX. Su objeto era poner recursos educativos a disposición de las comunidades agrarias; su lema era la "pertinencia", mucho antes de que esta palabra entrara a formar parte del vocabulario de los estudiantes universitarios contemporáneos. Las universidades estructuradas a imitación de los centros históricos europeos de enseñanza habían tenido éxito con frecuencia en formar dirigentes nacionales, pero se necesitaban las grandes universidades establecidas por las leyes de cesión de tierras para preparar hombres para las urgentes necesidades de las zonas rurales.

Críticas de la Ayuda Exterior

En un grado no despreciable, los programas de asistencia educativa y técnica de hoy son una secularización del movimiento misionero, que sustituye a la fe por los alimentos, y a la conversión, por la curación médica. El ímpetu de aquella primera misión llega hasta el presente, reforzado por la transformación del sentimiento nacional de aislacionismo a internacionalismo.

Pero en los últimos años se ha puesto de moda proclamar que la ayuda exterior norteamericana ya no tiene importancia para los problemas urgentes de centenares de millones de personas que están empeñadas en una lucha desesperada por sobrevivir en casi 100 naciones en desarrollo. El desaliento acerca de la ayuda extendida por los países desarrollados se ha alimentado de dos supuestos erróneos que llegaron a ser prominentes durante la década de 1960: primero, que los países ricos, que se enfrentaban a crecientes problemas en su interior, no tenían recursos ni conocimientos para ayudar; y segundo, que los esfuerzos anteriores no eran más que un historial desconsolador de fracaso, desperdicio e incompetencia. El primer supuesto queda refutado por la fracción diminuta de asistencia concesionaria que se ha propuesto (el siete por ciento del producto nacional bruto combinado de los países opulentos para 1975, de lo cual parece que sólo se obtendrá la mitad). El segundo es un juicio

que se puede hacer de cualquier esfuerzo nacional e internacional en gran escala. Con todo, sería difícil repetir historias de éxito como la de la Revolución Verde en los simples términos de sus costos y beneficios.

Lo que se pide comúnmente de esfuerzos mundiales emprendidos frente a probabilidades contrarias arrolladoras es algo que rara vez exigimos a esfuerzos nacionales más limitados y de campo más estrecho, como son los programas que tienen como fin la igualdad de oportunidades. Aun en países que lograron tasas respetables de crecimiento económico o incrementos impresionantes de su producción alimenticia, frecuentemente los más pobres se quedan olvidados. Cuando esto sucede cerca de Estados Unidos, los norteamericanos redoblan sus esfuerzos para reducir la brecha entre los ingresos. Lo que resulta trágico es la casi total falta de conciencia pública de que éste es el proceso en que están más o menos continuamente empeñadas las agencias ilustradas dedicadas a la asistencia para el desarrollo. La humanidad está apenas descubriendo la dura realidad de que o tiene un solo futuro o no tendrá ninguno.

Estudio de un Caso Típico de Asociación

Para el desarrollo lo que más hace falta es hablar con honradez sobre el intercambio decidido de conocimientos y capacidades técnicas, especialmente de los conocimientos y habilidades técnicas que se pueden aprovechar para resolver los problemas mundiales más urgentes. Valdría la pena plantear tres preguntas a los que quisieran colaborar en un programa de desarrollo internacional en cooperación: (1) ¿Hay algún problema claro, evidente e identificable que los posibles socios consideren como una necesidad de prioridad urgente? (2) ¿Hay consenso en que el conocimiento y la habilidad técnica, si se enfocan con precisión y se mantienen con paciencia, van a dar soluciones al problema? (3) ¿Hay una receptividad intercultural basada en un reconocimiento común de que faltan habilidades técnicas locales, de que se necesita asistencia exterior y de que los valores de la cooperación van a contrarrestar con mucho margen a las consecuencias en términos de perturbación social? Suponiendo que se responda afirmativamente a las tres preguntas, el corolario es una profunda conciencia, reflejada más en la acción que en las palabras, de que los que vienen a ayudar tienen también que venir a aprender.

Un estudio de un caso típico en que se pueden percibir todas las facetas de una verdadera asociación para el desarrollo es el Programa Agrícola Mexicano de cooperación, emprendido por la Fundación Rockefeller y cuyos padres son el Dr. J. George Farrar y sus colegas, entre los que está el científico Norman Borlaug, ganador del premio Nobel.

En 1941 la Fundación fue invitada por el gobierno de México a colaborar en la solución de un problema claro, identificable y de alta prioridad: un severo déficit de las cosechas de maíz, trigo y frijol. Los bajos rendimientos eran insuficientes para satisfacer las necesidades de 16 millones de personas, y el crecimiento económico se veía frustrado por la necesidad de emplear las escasas divisas del país para importar maíz y trigo. Los mexicanos carecían del personal capacitado y de los conocimientos técnicos necesarios para resolver el problema, pero tenían la confianza de que trabajando con científicos agrícolas norteamericanos podrían hallar respuestas.

Un equipo explorador de tres hombres, apoyados en el legado de la experiencia agrícola norteamericana (especialmente del papel de las universidades rurales) viajaron extensamente por todo México, examinaron las formas de cultivo y averiguaron todo lo que pudieron sobre la situación. Encontraron que las variedades mexicanas de trigo que estaban utilizándose tenían un rendimiento bajo, eran genéticamente impuras y estaban sujetas al tizón del trigo. Prácticamente todas las variedades existentes tenían que ser cultivadas en zonas irrigadas: donde había lluvia, crecían los hongos y moría el trigo. La mayor parte de la tierra disponible no estaba siendo utilizada, y no se disponía de irrigación para otras cosechas cuando era necesario. La situación por lo que respecta al maíz y al frijol era fundamentalmente la misma. Este era "el problema", y mexicanos y norteamericanos se lanzaron a hallar "soluciones".

Desde un comienzo el primer principio formal era que tenía que ser un programa mexicano. La sede estaba en la Secretaría de Agricultura, en una Oficina de Estudios Especiales, creada al efecto. Los éxitos fueron mexicanos, como sucedió con el "trigo mexicano" enviado a la India y a Paquistán, pero México tenía también que soportar las consecuencias. Fue siempre una asociación sólida en los buenos y en los malos tiempos, y un verdadero experimento de cooperación internacional. El equipo profesional de "gente de fuera" nunca pasó de 10 a 12 científicos. El personal clave de ambos lados se ponía la ropa de faena y salía al campo, y acabó por desarrollar granos resistentes, a prueba de plagas y de alto rendimiento. Hoy, además de los que están en México (maíz y trigo), hay institutos internacionales parecidos en las Filipinas (arroz), Colombia y Nigeria (agricultura tropical), Taiwán (legumbres), India (agricultura de las zonas áridas) y Africa Oriental (ciencias del ganado y de los animales en general).

Debate sobre la "Revolución Verde"

Los éxitos logrados por la "Revolución Verde" y las cambiantes circunstancias en que está evolucionando han instigado un debate

entre sus defensores y sus críticos. Las principales críticas se han centrado en sus efectos económicos potencialmente perjudiciales. Se alega que la aplicación sucesiva de las variedades de alto rendimiento requiere recursos financieros considerables o un acceso fácil al crédito para poder comprar los insumos complementarios necesarios, como son fertilizantes, pozos profundos y cosas por el estilo. Esta necesidad de tener un acceso fácil al capital o al crédito amenaza dar un sesgo a los beneficios de la Revolución Verde a favor de los grandes propietarios, ya prósperos, exacerbando así las disparidades tan acentuadas que se observan en el ingreso rural de los países en proceso de desarrollo.

Un segundo argumento de los opositores económicos se refiere a las implicaciones que la Revolución Verde tiene para la ocupación. Ya que las nuevas variedades están sujetas a considerables economías de escala, especialmente cuando se aplican mediante técnicas de producción mecanizada, los críticos ven una tendencia de principio a que los mayores agricultores obtengan en la competencia una ventaja decidida sobre los agricultores con terrenos más pequeños. Declaran que este fenómeno no puede llevar más que a una eventual consolidación de la tierra en manos de unos pocos, mientras que la mayoría va a ser expulsada de sus tierras para engrosar las filas de los subocupados rurales o, con mayor probabilidad, para incorporarse a los ejércitos de los desocupados urbanos.

A diferencia de la experiencia histórica de Europa Occidental y de los Estados Unidos, la capacidad del sector industrial urbano de las naciones menos desarrolladas para absorber este "excedente" de trabajadores agrícolas es extremadamente limitada. De esta manera, sostienen algunos, la Revolución Verde tiene en sí misma la semilla de otra clase de revolución, cuando los enormes ejércitos de desocupados rurales y urbanos comiencen a afirmar su derecho a participar equitativamente en los frutos del progreso económico de su nación.

No hay Ningún Factor Unico

Sin embargo, es tan ingenuo y miope echar la culpa de una difundida inquietud política y social a un factor único, como el de la Revolución Verde, como lo es que sus defensores hagan declaraciones igualmente exageradas sobre la bonanza económica que van a recoger las naciones cosechando sus frutos. La migración a las ciudades antecede en varias décadas a la Revolución Verde. No hay nada inherente a la nueva tecnología de producción de granos que *per se* lleve necesariamente a una distribución desigual del ingreso rural o a una desocupación mayor, urbana y rural. Si las disparidades de los ingresos se amplían en un alto grado o la desocupación se

eleva bruscamente, se deberá más a políticas gubernamentales insatisfactorias con respecto a la distribución y aplicación de las nuevas variedades y sus insumos complementarios, que a la naturaleza de las nuevas variedades mismas.

Para tomar un ejemplo sencillo, los estudios de las nuevas variedades de arroz han mostrado que son igualmente adaptables a granjas pequeñas y grandes, y que los efectos netos de su empleo van de neutrales a ligeramente positivos, y que, finalmente, el aumento de la demanda de mano de obra, como resultado de las múltiples cosechas, compensa la disminución de la demanda de mano de obra para preparar las tierras. Puede ser cierto que en las zonas en que se han adaptado con mayor éxito las nuevas variedades, como en el Punjab de la India, ha habido una tendencia a una mayor disparidad en los ingresos y a una menor ocupación. Sin embargo, probablemente estos fenómenos se deben no tanto a las mismas variedades nuevas, cuanto a la estructura política en la que se han aplicado. Concretamente, las políticas que fomentan una mecanización prematura mediante tractores a través de concesiones fiscales especiales, de tipos de cambio sobrevaluados y de varios sistemas cuestionables de importación (cosas todas que abaratan artificialmente el precio del equipo importado de capital) probablemente contribuyen más a los efectos indeseables en cuanto al ingreso y al empleo, que la tecnología de los granos alimenticios de alto rendimiento.

Así, como con tanta frecuencia pasa en los "grandes debates", parece que ambas partes han perdido de vista el problema de base. En el caso de la Revolución Verde el problema de base es cómo se puede aplicar mejor los logros espectaculares de la nueva tecnología de producción de alimentos, con el fin de obtener *múltiples* objetivos de mayores rendimientos, una distribución más amplia de los ingresos superiores y mayores oportunidades de empleo. Estos objetivos son claramente alcanzables. Pero sólo se pueden lograr mediante un esfuerzo en colaboración por parte de científicos agrícolas y sociales que trabajen juntos.

Lecciones para Crear Instituciones

El otro terreno en que la ayuda para el desarrollo ha procedido sobre la base del modelo "mexicano" ha sido en la asistencia a las universidades de los países en desarrollo. Las lecciones aprendidas por esta experiencia en la creación de instituciones han producido ciertos principios prácticos generales. *Primero,* la concentración es esencial para garantizar la forma y la calidad de la ayuda requerida. Para que el que recibe la ayuda se beneficie considerablemente, se requiere una cierta masa crítica de ayuda, independientemente de si se da bajo la forma de personal, recursos materiales o capital. Los

gobernantes de los países en desarrollo evalúan rápidamente el grado de compromiso de los organismos que cooperan. Se hacen comparaciones entre visitantes que vienen para quedarse y los que nunca deshacen las maletas. Un intercambio completo y franco de ideas es el resultado, no el predecesor, de un compromiso recíproco. Sin embargo una discusión inmediata, sin reservas y capaz de autocrítica es vital para que la ayuda realice un verdadero cambio.

Fraguar una asociación a imagen de la creación de instituciones es erigir un marco dentro del cual se llevan a cabo consultas y se toman decisiones mutuamente aceptables y de grandes consecuencias. En cambio, un compromiso casual en el desarrollo institucional da por resultado una dirección a la buena de Dios en las acciones que plasman el futuro. Ya sea que el tema sea la selección de uno de los profesores para que vaya a estudiar al extranjero, o la reelaboración del anuario de la universidad o la planeación de un nuevo plan de estudios, los socios están comprometidos en algo que es en último término la cuestión más seria de la institución. El éxito y el fracaso dependen de si estos temas se estudian casualmente, camino al aeropuerto, o a través de los procesos solemnes y deliberados de la vida institucional.

Esta concentración echa la responsabilidad sobre los dirigentes locales de la institución y los patrocinadores nacionales. Y así como algunas naciones en desarrollo no logran tomar las duras decisiones que son un requisito para beneficiarse realmente de la asistencia extranjera, algunas instituciones educativas de estos países no logran prepararse para un genuino crecimiento o desarrollo orgánico. No crean un plan práctico para mejorar la calidad del claustro de profesores, descuidan las oportunidades de investigar, pasan por alto los problemas de los sueldos, o bien olvidan comprometerse con la comunidad y apoyarla.

Un *segundo* principio que podemos recoger de la amplia variedad de ayuda privada subraya la importancia de identificar áreas de asistencia concretas y manejables. Esta necesidad es una consecuencia de la naturaleza esencial de la asistencia técnica. La ayuda externa es inevitablemente una ayuda marginal. En el punto máximo del Plan Marshall, la corriente de ayuda nunca superó al cuatro por ciento de las necesidades de capital que tenía Europa. Las agencias de asistencia deben determinar juiciosamente cuál va a ser el foco de su ayuda. ¿Cuáles son las necesidades más urgentes y apremiantes del país que va a recibir la ayuda, y qué está haciendo para satisfacerlas? ¿Qué está haciendo por sí mismo y qué busca de los otros? ¿Qué capacidades posee la agencia donante, o qué capacidades puede adquirir, para ayudar en esos campos donde se puede lograr un cambio efectivo?

Un *tercer* principio es la importancia vital de la continuidad, y el

cuarto principio es el servicio de personas dedicadas a la asistencia de instituciones de países en desarrollo, de manera que se mantenga un alto nivel de competencia profesional. La Fundación Rockefeller, en su Programa de Desarrollo Universitario, se ha visto animada por el interés de catedráticos de primera categoría para servir en el extranjero como profesores visitantes, jefes de departamento e incluso como decanos. Algunos de ellos han sido contratados para que formen parte del equipo regular de la Fundación, otros como personal temporal y algunos más como catedráticos con licencia de sus respectivas universidades.

Servicio Profesional

Un servicio profesional que esté dedicado al desarrollo universitario tiene que ser lo bastante flexible para que ofrezca posibilidades de compromiso conforme a una escala variable de intereses. Algunos van a dedicarse de una manera más o menos permanente, otros por espacio de un año o algo por el estilo. Tal vez el éxito del esfuerzo educativo norteamericano es máximo cuando ataca los problemas de forma indirecta y oblicua. Probablemente los agrónomos, economistas o virólogos norteamericanos contribuyen más cuando están trabajando como científicos y catedráticos que aprovechan toda la diversidad de conocimientos que pueden allegarse, no por ser norteamericanos, sino por su competencia profesional. Sus contribuciones tienen más probabilidades de realizarse dentro del marco de un enfoque organizado, concentrado, de orientación profesional, de la idea de crear instituciones en el extranjero.

El *quinto* principio es la necesidad de erigir estructuras y sistemas complementarios para robustecer las instituciones extranjeras. La filosofía que siguió la agencia norteamericana AID, de hacer universidades hermanas fue una invención creativa para fundar instituciones, pero su puesta en práctica sufrió algunos descalabros. Se vio agobiada por falta de entendimiento, por mediocridad e inflexibilidad, pero el meollo de la idea era correcto: la cooperación de universidad a universidad puede servir a las instituciones y a su personal.

Una observación final es la necesidad de que los científicos tengan siempre en cuenta el carácter múltiple y recíproco del progreso humano. Los éxitos de la ayuda exterior provocan nuevos desafíos y nuevos problemas, algunos de ellos de más exigencia y gravedad que los fracasos. El mejoramiento de la salud pública, la disminución de las tasas de mortalidad y la prolongación de la vida, contribuyen a la explosión demográfica y, de esta manera, acrecientan los problemas de la nación. Actualmente vemos algunos de los riesgos que se corren al aplicar en forma aislada programas agrícolas o de salud pública. La oportunidad única que ofrece el desarrollo universitario es que

los avances que se logren en un frente se pueden coordinar con esfuerzos determinados y concentrados en otros frentes. Los programas de mejoramiento de la salud pública que incluyan métodos que ofrezcan servicios médicos pueden ponerse en marcha simultáneamente con el control de la población. Los esfuerzos para incrementar la producción alimenticia pueden ser acompañados por una indagación de las consecuencias económicas y sociales de la Revolución Verde. La meta en cada uno de los casos consiste en ayudar a los países en desarrollo a prepararse para los problemas a que se van a enfrentar dentro de tres, cinco o 10 años.

En un grado mayor de lo que se conoce generalmente, hay historias de éxito en la ayuda educativa en que las universidades se han dedicado a necesidades nacionales urgentes. La Universidad del Valle, en Cali, Colombia, es una universidad en desarrollo que en el espacio de 22 años, con la yuda de agencias externas, ha creado una institución para el servicio de la comunidad en los terrenos de la salud pública y del desarrollo rural. Actualmente su principal dirigente intelectual, el Dr. Gabriel Velázquez, está dedicado a un esfuerzo por llevar a cabo una labor parecida en la Universidad de Bahía, en Brasil, con un fuerte énfasis en el desarrollo tanto rural como urbano. Algunas universidades de Nigeria y Africa Oriental, con tradiciones coloniales que pueden haber impedido su evolución, están dedicándose por primera vez con gran seriedad a programas de desarrollo rural. El Dr. Sterling Wortman, de la Fundación Rockefeller, a hecho la útil sugerencia de que los estudiantes de las universidades agrícolas tengan la obligación de pasar un año de internado en programas de investigación agrícola o ganadera cuyo objetivo sea atender las necesidades del desarrollo regional.

Podría parecer que nunca antes ha habido oportunidades tan grandes para asociarse entre naciones ricas y pobres en beneficio de los países en desarrollo. Tenemos un fondo considerable de experiencias que puede servirnos de base. La respuesta sin embargo, dependerá de la voluntad de las naciones privilegiadas de ayudar a los que extienden la mano en busca de ayuda, y también de la capacidad de las naciones que reciban esa asistencia para asimilarla en provecho de un desarrollo a largo plazo.

sección especial:

La Arquitectura y la Ciudad

EL NACIMIENTO DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Por Peter Blake

Los principios fundamentales de la arquitectura del siglo XX, escribe un connotado crítico y arquitecto, fueron sentados por tres maestros: Le Corbusier, Mies Van der Rohe y Frank Lloyd Wright. Pero, añade, ya pasó el tiempo de las figuras heroicas. El desafío a que se enfrenta la presente generación de arquitectos radica en usar las nuevas tecnologías y los nuevos conceptos del diseño para crear paisajes urbanos coherentes y que respeten la escala humana.

Peter Blake fue durante 10 años director del *Architectural Forum,* la publicación más importante de los Estados Uinidos en materia de arquitectura, y es ahora director de *Architecture Plus,* que absorbió a *Forum.* Ejerce su profesión de arquitecto y fue curador de arquitectura y diseño industrial en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Su libro *The Master Builders* (Maestros Constructores) ha sido ampliamente aclamado como una de las obras más importantes dentro del movimiento de la arquitectura moderna.

La manera en que los hombres construyen no había sufrido nunca, en la historia conocida de la arquitectura, cambios tan radicales como los ocurridos durante el siglo pasado. Bajo la presión del tremendo crecimiento demográfico, se han producido nuevos acontecimientos en casi todos los campos del conocimiento humano, pero en ninguno de ellos han sido tan espectaculares como en la arquitectura.

Debido a que cada día había más y más gente necesitada de habitación y empleo en los grandes centros urbanos, los constructores tuvieron que aprender a construir verticalmente. La tecnología proporcionó dos armas esenciales: los edificios con estructura de acero, que podían elevarse a gran altura sin requerir muros enormemente gruesos al nivel del suelo, y el elevador mecánico. Debido a que cada día era mayor el número de artículos que entraban a la producción en serie, los constructores tuvieron que aprender a techar grandes

espacios con tramos ininterrumpidos, y de nuevo la tecnología proporcionó la respuesta en términos de grandes naves de acero y cristal y, más tarde, en términos de enormes bóvedas de concreto armado. Y ya que transportes y vías de comunicación se convirtieron en herramientas esenciales sin las cuales una sociedad de masas no podía esperar funcionar apropiadamente, los constructores tuvieron que aprender a construir grandes puentes y viaductos, canales, muelles y grandes cobertizos para ferrocarriles.

De hecho, la mayoría de los tipos de construcción que ahora son parte de nuestra vida diaria ni siquiera existían antes de 1850. La fábrica moderna, el moderno rascacielos, los centros comerciales, las escuelas modernas y los modernos hospitales... todos ellos son inventos completamente nuevos sin casi ningún precedente que pueda datarse antes de la mitad del siglo XIX. Cuando los arquitectos desarrollaron por primera vez algunos de los nuevos tipos de construcción, les fue difícil encontrar el "estilo" apropiado para esas nuevas estructuras, ya que el siglo XIX había sido completamente ecléctico y todo edificio respetable (pensaban los arquitectos) tenía que seguir algún precedente estilístico, ya fuese medieval-romántico o clásico-renancentista.

Un Nuevo Vocabulario

Pero ¿en qué parte de la Edad Media o del Renacimiento existía el precedente de un rascacielos? ¿Dónde se encontraba el antecedente de un taller siderúrgico o de un cobertizo para ferrocarriles? Algunos arquitectos evadieron el asunto diciendo, así como así, que esos nuevos tipos de edificios pertenecían al campo de la ingeniería más que al de la refinada arquitectura. Otros trataron de adaptar los modelos eclécticos para que estuvieran acordes con las nuevas fachadas... y fallaron. Y hubo unos pocos—muy pocos—que se enfrentaron abiertamente a los nuevos problemas y vieron en ellos un gran reto a su talento creador. Esos cuantos ingenieros y arquitectos desplegaron una inventiva sin paralelo en ningún otro período de la construcción. En el curso de una sola generación, ese puñado de precursores creó, de hecho, un vocabulario totalmente nuevo para los nuevos tipos de construcción y dio a cada uno de esos tipos de edificios su propio rostro, distintivo y expresivo.

Esos hombres son ya parte de la historia de la arquitectura: Louis Sullivan, el arquitecto de Chicago que, casi solo, hizo del rescacielos arquitectura; Joseph Paxton, el diseñador de jardines, que construyó el London Crystal Palace en 1851—una sala de exhibiciones que ocupa un terreno de alrededor de siete hectáreas—y otros antes y después de él en Inglaterra, Francia, Alemania y los Estados Unidos, que crearon las primeras grandes estructuras de acero y

vidrio. Y, finalmente, los teóricos y los prácticos que valiéndose del metal, el vidrio, y la piedra reafirmaron ciertas cualidades de la estructura simple y la forma sin adornos. Todos ellos sentaron las bases de lo que ahora se conoce como arquitectura moderna.

Sin embargo, a pesar del espíritu de los tiempos, a pesar del atrevimiento de los ingenieros y la visión de aquellos arquitectos que rompieron con el pasado, la arquitectura moderna no habría llegado más allá de las soluciones puramente utilitarias si no hubiesen aparecido, a fines de siglo y en la década siguiente, una media docena de artistas que supieron instintivamente lo que tenían que hacer con las nuevas herramientas que poseían.

En mi libro *Maestros Constructores* estudio a tres de los integrantes de ese pequeño grupo: Charles Edouard Janneret, más conocido como Le Corbusier, nacido en Suiza y, más tarde, ciudadano francés por naturalización; Ludwig Mies van der Rohe, nacido en tierras del Rin, en Alemania, quien adoptó la ciudadanía estadounidense, y Frank Lloyd Wright, un norteamericano de ascendencia galesa. Esos tres artistas no lo hicieron todo solos; en realidad hubo otros que pueden haber contribuido mucho más en ciertos aspectos de la arquitectura moderna. Walter Gropius, que fuera director de la escuela Bauhaus de Alemania durante la década de 1920, para convertirse después en director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Harvard, ciertamente hizo más por el establecimiento de una moderna *rationale*—en la enseñanza de la arquitectura, en la industrialización de la construcción y en el análisis de los problemas sociales—que ninguno de los tres maestros. Eric Mendelsohn,

Le Corbusier: *Ministerio de Educación y Salubridad en Río de Janeiro.*

Mies van der Rohe: *Departamentos Promontory, Chicago.*

Alvar Aalto, Richard Neutra y otros, inventaron soluciones de naturaleza mucho más práctica que las de los tres hombres que hemos mencionado, y hubo ingenieros como Robert Maillart, Eugène Freyssinet y Pier Luigi Nervi, que comprendieron mucho mejor las potencialidades de todas las nuevas técnicas estructurales que los maestros examinaron tan a la ligera y con las cuales experimentaron de manera tan primitiva, sin llegar a ahondar en ellas.

Visión Poética

Sin embargo, Le Corbusier, Mies y Wright resultarán, en última instancia, más importantes que sus contemporáneos porque eran superiores como artistas. Los tres tenían una cierta visión poética del mundo en que vivían y, tratando de dar forma a esa visión, frecuentemente avanzaron más y con mayor audacia que sus colegas más razonables, que se veían impedidos por las limitaciones más prosaicas del momento. Muchos de los primeros techos planos de Wright, se goteaban; lo mismo, supuestamente, pasó con Chartres. Mucho del concreto de Le Corbusier se ha agrietado, lo mismo que el Partenón. Los edificios de Mies van der Rohe, se dice, no siempre son cómodos; tampoco lo era la Villa de Adriano. Los grandes edificios suelen tener varias vidas; la primera vida comienza al terminarse de construir el edificio, su éxito o fracaso se juzga entonces en relación con su funcionamiento. La segunda vida empieza una o dos generaciones más tarde, cuando ya nadie recuerda si el edificio servía especialmente bien en términos de presupuesto, comodidad o pla-

Frank Lloyd Wright: *Museo Guggenheim, Nueva York.*

neación. A partir de entonces se le ve sólo como obra de arte... buena, mala o regular.

La mayoría de los edificios proyectados y construidos por Le Corbusier, Mies y Wright todavía tienen que completar su primera vida. La gente todavía los ve en términos de lo que cuestan, si funcionan bien o mal, si son demasiado fríos o calientes... en pocas palabras, si los techos se gotean o no. Seleccionar a esos tres hombres y llamarles los arquitectos más notables de su época sería muy arriesgado. Sin embargo, existe una medida que puede aplicarse para aquilatar la grandeza de un artista, aun mientras vive, y consiste en preguntar qué tanto ha influido sobre sus contemporáneos, qué tan visible es la huella que ha dejado en su época.

El hecho es que virtualmente ninguno de los edificios construidos hoy en día tendría el aspecto que tiene, de no ser por el trabajo de alguno de estos tres hombres. ¿El edificio Lever House de Manhattan? Los peraltes son de Le Corbusier y los muros de cristal de Mies. ¿El edificio de la sede de las Naciones Unidas? Inconcebible sin Le Corbusier, aunque él no haya tenido participación directa en el diseño original. ¿El edificio del Centro Técnico de la General Motors, en Detroit? Claramente una elaboración sobre los trabajos de Mies van der Rohe. ¿Las estructuras curvilíneas con forma de concha que aparecen por todas partes? Obviamente una nueva interpretación de los conceptos de Frank Lloyd Wright acerca de la "plasticidad" y la "continuidad" o sea, el desarrollo de la fluidez en espacios y estructuras. ¿Las espaciosas casas de un piso con profundos aleros en los techos y grandes áreas encristaladas? Estas también son producto del trabajo de Wright.

Le Corbusier, Mies y Wright, con sus muy diferentes personalidades y orígenes culturales, representan las principales tradiciones del mundo occidental: Le Corbusier es el heredero de la tradición clásica del Mediterráneo; a Mies le gusta hacer referencia a la poesía estructural de la tradición gótica; y Wright fue el eterno anarquista, el defensor de la libertad absoluta, el heredero del ideal de los Estados Unidos de la Revolución.

Las experiencias personales que dieron forma a esos hombres y lo que sus tradiciones e ideales hicieron para dar forma a su trabajo van más allá de la arquitectura pues, para ellos, la arquitectura fue sólo el lenguaje que usaron para expresar sus anhelos de un mundo mejor. Los tres, en un momento u otro, fueron alcanzados por la política del siglo XX pero, de algún modo, ese es un asunto que parece insignificante, visto bajo las luces de la más amplia visión que animaba el trabajo de estos arquitectos. La historia del arte la escriben los artistas, no las "fuerzas". No existe ninguna "fuerza", ya sea económica, sociológica, tecnológica, capaz de crear la capilla de Ronchamp, de Le Corbusier, el Pabellón de Barcelona, de Mies, o el

Taliesin West, de Wright. Y no existiría la arquitectura moderna, tal como la conocemos, sin los actos individuales de creación representados por esos grandes edificios.

La Futura Forma de la Arquitectura

El futuro de la arquitectura, sin embargo, no solamente recibirá su forma de hazañas personales de ese tipo, sino también de ciertos requisitos que hasta el más creador de los artistas debe satisfacer. Son hechos relacionados con la tecnología, las condiciones políticas, los censos de población y las realidades del desarrollo urbano y suburbano. El primero—relacionado con la tecnología—es que las estructuras de acero o de miembros de concreto van a continuar en uso, porque el procedimiento es eficaz, económico y fácil de armar. En pocas palabras, es seguro que la jaula rectangular refinada por Mies, sin importar qué tan limitativa pueda parecer a quienes están interesados en expresiones más esculturales, gobernará las formas de la mayoría de los edificios por muchos años.

Es muy posible que esa jaula de metal sea revestida con nuevos materiales que, a su vez, originen nuevos diseños. Por ejemplo, nuestra preocupación con la cubierta completa de cristal raya a veces en lo ridículo. Algunos arquitectos han llegado a levantar edificios enfundados en tres o cuatro capas de cortinas, siendo de cristal la cortina interior y las adicionales de varias complicadas martingalas destinadas a servir como aislantes en contra del calor, el brillo o los mirones. De hecho, para cuando el muro de cristal llegue a ser funcional, quizá se le hayan añadido tantas cubiertas adicionales, que su grosor total sea mayor que el de las murallas de Jericó. Afortunadamente, el edificio puro, envuelto en prístinos cristales, probablemente permanecerá con nosotros por mucho tiempo. Pero más vale que la tecnología encuentre maneras bastante más satisfactorias de hacerlo funcionar.

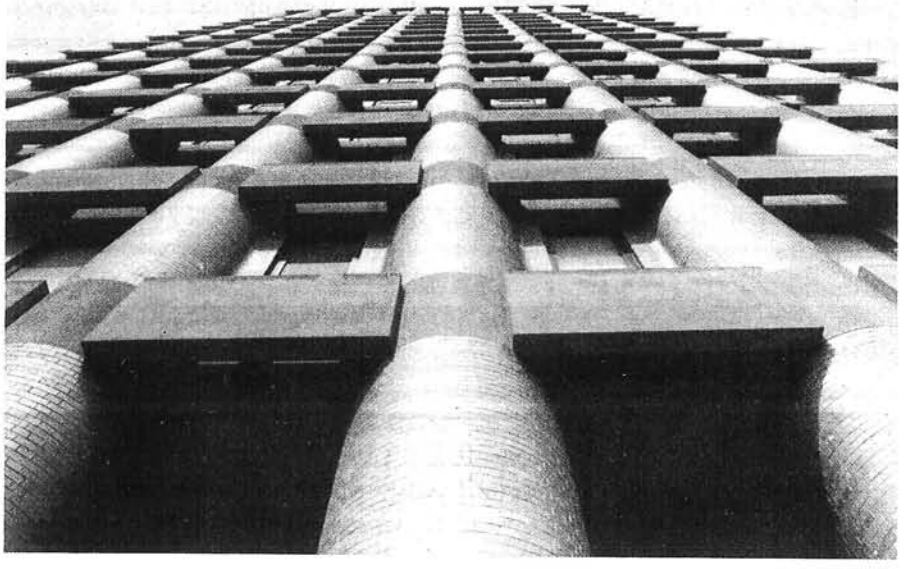
La Gente y las Ciudades

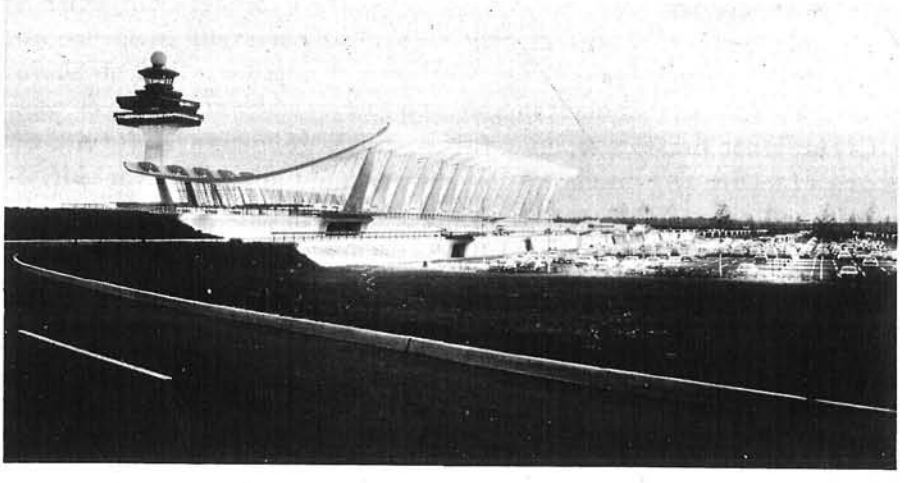
El siguiente hecho que, en el futuro, ha de gobernar las formas de la arquitectura por muchos años, está relacionado con las estadísticas de población. El desparramamiento suburbano que rodea a la mayoría de las ciudades de los E.U.A., y a muchas ciudades europeas, está demostrando rápidamente la locura de la construcción y la planificación horizontal. En los Estados Unidos, un suburbio típico tiene una densidad de 4 ó 5 familias por acre (poco más de 40 hectáreas), el plan de Wright para la ciudad ideal, que él llamaba "Broadacre City", aboga por algo así como una familia por acre, lo cual está más cercano a la densidad de una aldea que a la de una ciudad. Por

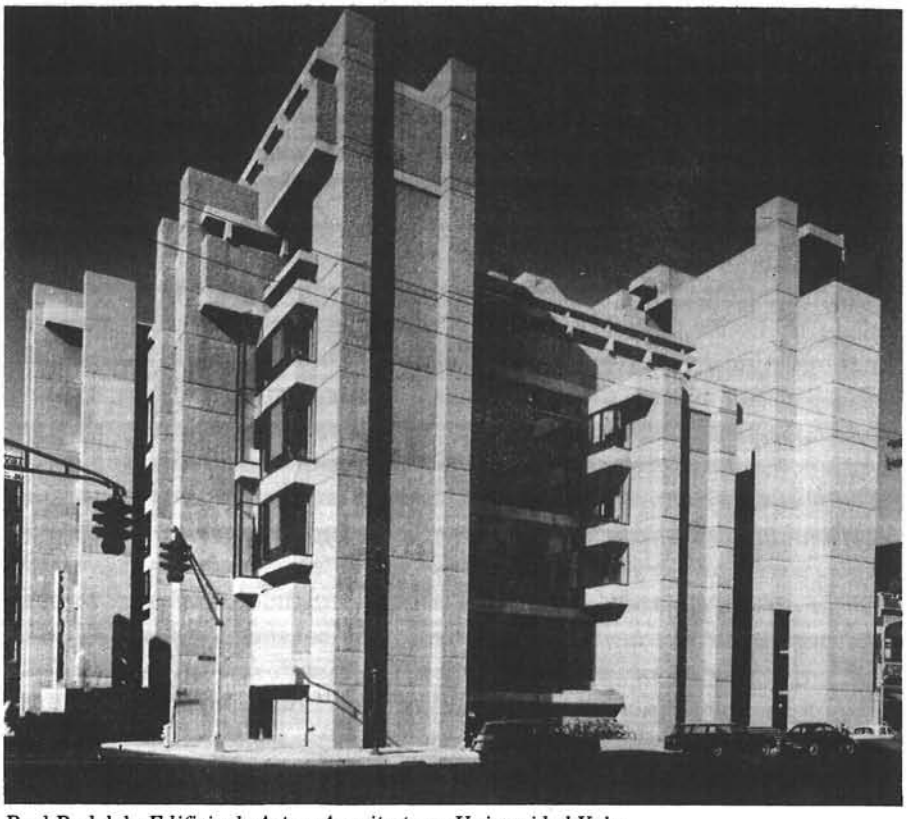
otra parte, la densidad de los nuevos edificios verticales de departamentos de Nueva York y de otras ciudades llega a 400 ó 500 familias por acre, y está aumentando.

Ninguno de esos dos extremos tiene sentido. El desparramamiento suburbano ha envuelto de tal manera a todas las ciudades de los Estados Unidos, que muy pocos de entre los citadinos pueden salir a campo abierto y sin adulteraciones, y el hacinamiento dentro de nuestras ciudades es tan intenso que, muchas veces, parece que la vida dentro de la metrópoli está a punto de extinguirse por completo.

Tres notables edificios, obra de arquitectos que han aprendido de los "Maestros constructores". Abajo, Torre Klein de Biología, de Philip Johnson, *en New Haven, Connecticut, y el Aeropuerto Dulles, cerca de Washington, D.C., de* Eero Saarinen.







Paul Rudolph: *Edificio de Arte y Arquitectura, Universidad Yale.*

En vista de esos hechos y experiencias, la única solución racional parece ser la avocada en los últimos 40 años por Le Corbusier y sus seguidores. Las densidades humanas de 400 familias por acre no son, en sí, inhumanas, siempre y cuando la distribución de altas torres en relación con los parques se maneje con una cierta imaginación.

Por supuesto, es remotamente posible que el tipo de ciudad descentralizada propugnada por Frank Lloyd Wright diera buenos resultados en aquellas partes de los Estados Unidos donde aún existe suficiente espacio, aunque de ningún modo serviría en Europa. Pero presupone dos condiciones que son dudosas, por no decir más; primero, da por sentado que a la gente no le gusta vivir en las ciudades y, segundo, que los negocios e industrias pueden operar eficientemente cuando se dividen en unidades más pequeñas. Ninguna de esas suposiciones parece tener bases sólidas en experiencias pasadas o presentes. Y cuando los que abogan por la descentralización dicen, como si tal cosa, que los transportes de alta velocidad solucionarán todos los problemas uniendo las ciudades satélites, pasan por alto el hecho de que a muchas personas les gusta vivir en las ciudades, no sólo porque todo y todos están cerca, sino porque hay en las grandes ciudades una efervescencia que es muy estimulante.

Edificios de "Trasfondo" y de "Primer Plano"

¿Significa todo esto que el futuro pertenece a Mies y a Le Corbusier? ¿Significa que las ciudades ideales del mañana serán conjuntos rectangulares de cristal, acero y losas de concreto que se alzarán dentro de un paisaje de parques? ¿Significa que el intenso esfuerzo de Wright ha vuelto a la nada?

De ningún modo. Lo que muy posiblemente suceda será lo sugerido por Paul Rudolph (que es director del Departamento de Arquitectura de la Universidad Yale, en Connecticut) cuando habla de la creación de edificios de "trasfondo" y de "primer plano". Es muy posible que la mayoría de nuestras estructuras multicelulares—edificios para oficinas, fábricas, departamentos, hospitales—permanezcan como estructuras de "fondo", relativamente anónimas, simples, sin afectaciones. Esas estructuras darán forma a los espacios que, a su vez, darán forma a la ciudad. Pero, dentro de los espacios creados por esos edificios de "fondo", habrá muchas estructuras de un estilo totalmente diferentes; edificios que simbolicen funciones gubernamentales o alguna aspiración comunal o religiosa; edificios que requieran de grandes espacios ininterrumpidos, como son los supermercados o naves para ensamblado; edificios para esparcimiento y la educación. Muchos de esos edificios de "primer plano" requieren de un sistema estructural muy diferente de la jaula de Mies y, en muchos casos, de una expresión mucho más escultórica. Le Corbusier entendió eso muy bien cuando demostró en sus planos para una ciudad imaginativa para St. Die, en Francia, y para Chandigarh, en la India, que ciertos edificios simbólicos deben tratarse como gigantescas esculturas, formas gigantescas cuidadosamente colocadas en contraste con su neutro telón de fondo.

Y la "búsqueda de la forma", como la llamó Eero Saarinen, ya está en marcha. En esa búsqueda, la obra curvilínea de Wright deberá sugerir fascinantes posibilidades, lo mismo que las excursiones de Le Corbusier en el terreno de la plasticidad. Sin embargo, ambos insistieron siempre en decir que las nuevas formas eran *significativas* sólo cuando se sujetaban a ciertas disciplinas, principalmente las de la ingeniería avanzada. Pero, especialmente en los Estados Unidos, últimamente se desdeña a esas disciplinas de un modo alarmante. En nombre del simbolismo, los arquitectos han creado colosales esculturas arquitectónicas que violan no sólo todo los principios conocidos de la ingeniería, sino también todos los requisitos conocidos de la funcionalidad. Pier Luigi Nervi, el gran ingeniero italiano, hace notar que parece haber "interés anormal en la novedad y la temeridad técnica", que muchas de las formas esculturales de los techos, apoyadas sólo en dos puntos, son "absurdos estructurales que requieren de artes de prestidigitación en la construcción" y

que ese tipo de cosas equivale al "desarrollo de ideas de afuera para dentro", es decir: una violación de los principios de la arquitectura orgánica, tal como ha evolucionado de los inicios del siglo hasta nuestros días.

La Exigencia de Novedad

Uno de los verdaderos problemas es la constante exigencia de algo nuevo, en especial en los Estados Unidos. A los arquitectos que no inventan una cosa nueva cada seis meses se les considera como "acabados". De hecho, todos los artistas, en mayor o menor grado, sufren el mismo tipo de presión, una presión muy familiar en el campo de los artículos de consumo en donde el estilo debe satisfacer la demanda de nuevos modelos a intervalos regulares para mantener a los compradores comprando y a las fábricas zumbando, pero que, casi nunca antes, se había aplicado a las artes. Uno no puede por menos de recordar las grandes obras del pasado—las puertas de Gilberti en Florencia, por ejemplo—que fueron el trabajo de toda una vida y cambiaron de un modo decisivo el curso del arte porque nacieron de una convicción *interna,* una comunicación "orgánica" entre el genio creador y el espíritu de su tiempo. En comparación, las formas oropelescas y llamativas que ahora se presentan en nombre del simbolismo y de una mayor plasticidad, parecen pertenecer más al mundo de las ventas y de la publicidad que al de la arquitectura. Cuando la novedad empiece a gastarse, y se entiendan mejor los principios de ingeniería usados por Wright y Le Corbusier, los edificios de "primer plano" producidos por las nuevas generaciones de arquitectos retornarán, sin duda alguna, a las disciplinas básicas de la arquitectura "orgánica". Mientras tanto, todavía existe un problema: cómo encontrar arquitectos lo suficientemente modestos como para que quieran proyectar los edificios de "trasfondo", los edificios cuya demanda quizá sea más inmediata. Las primeras décadas del movimiento moderno tuvieron sus héroes, y el hábito de la adoración del héroe está muy arraigado. Sin embargo, los tiempos de los héroes llegan a su fin. El verdadero héroe del futuro será la ciudad misma y, en última instancia, toda la arquitectura deberá subordinarse a sus exigencias.

Lo que es más, ya era tiempo de que la ciudad se convirtiera de nuevo en el héroe de la arquitectura, como lo fuera en todos los grandes períodos del pasado. Ya hace varias décadas que la ciudad ha sido la víctima de exhibicionistas irresponsables—"individualistas"—que tratan de pisarse la sombra unos a otros. Es una falacia afirmar que semejante desbarajuste es una expresión de libertad: es tan sólo la expresión de la licencia de que gozan unos cuantos para imponer su vulgaridad (o, por lo menos, su enorme vanidad) a las

indefensas mayorías. Una pintura puede existir en el vacío, creación de un artista solitario, que será vista y sentida sólo por él. La mayoría de los edificios no pueden hacer eso. Invariablemente repercuten en un sector de la sociedad, aunque sea pequeño. La arquitectura es un medio tan poderoso, un "persuasor" tan potente, que siempre será una fuerza en favor de algo: una fuerza en favor del orden, del caos o, quizá, de la más espantosa indiferencia.

Para crear una civilización coherente—y ese es su propósito—la arquitectura deberá volverse de nuevo una fuerza en favor del orden. Algunos críticos han preguntado si puede haber libertad en el orden arquitectónico. Desde luego que sí; en realidad, no puede haber libertad *sin* un orden, *sin* una ley. Los tres grandes arquitectos, que escribieran tanto de la historia de la arquitectura moderna, son sus legisladores. Crearon una serie de leyes, físicas y morales, que la arquitectura no puede darse el lujo de desdeñar. Hasta Wright, el espíritu más libre de los tres, siguió un código de principios arquitectónicos tan claro y rígido como el del más riguroso arquitecto del Renacimiento.

Una Nueva Síntesis

La siguiente fase en el desarrollo de la arquitectura moderna debería ser una síntesis de todos los conceptos desarrollados por Wright, Mies y Le Corbusier, que no son tan distintos como parecían ser. El concepto que Le Corbusier tiene acerca de una arquitectura orgánica puede ser mucho más intelectual, mientras que lo que Wright pueda pensar de la misma palabra será más romántico, pero, considerando ciertas diferencias de cultura y temperamento, los ideales de ambos tienen ahora un notable parecido. Y nunca hubo, por supuesto, ningún conflicto entre Mies y Le Corbusier.

La nueva generación de arquitectos que llevará a cabo esa síntesis ya trabaja con ahínco. La mayoría de sus miembros parecen estar dominados por Mies y Le Corbusier, pero sólo superficialmente. En realidad, los principios de Wright dentro de la arquitectura moderna están siendo redescubiertos, reinterpretados... y modernizados. El sentido que Wright tenía de la proporción, su amor por los más pequeños detalles, su dominio de la luz y del espacio (y la armonía entre ellos), todo ello empieza a intrigar a los nuevos sintetizadores. Pero, sobre todo, se muestran fascinados por el concepto de las estructuras plásticas, continuas.

Aunque Wright nunca construyó una estructura que fuese tan plástica y continua como él sabía que podía ser, reconoció la realización de ese sueño en el trabajo de uno o dos ingenieros más jóvenes. De hecho, las únicas estructuras contemporáneas que, en sus últimos años, Wright estaba dispuesto a alabar fueron las sombrillas de

concreto de gran plasticidad del ingeniero español Eduardo Torroja y las estructuras hiperbolicoparaboloides del arquitecto argentino Eduardo Catalano. Estos dos hombres, junto con el mexicano Félix Candela, el italiano Pier Nervi, el alemán Frei Otto y otros más, ejercen una creciente influencia sobre la joven generación de arquitectos. Pero, realmente, lo que están enseñando es la lección que diera Wright... modernizada, racionalizada y más práctica.

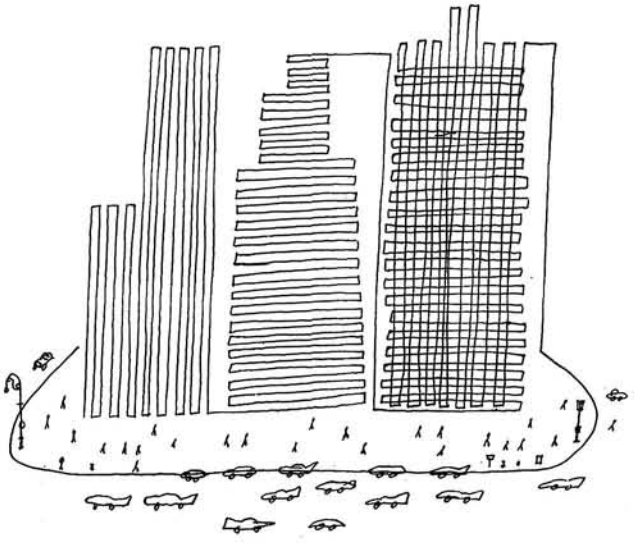
En Estados Unidos, arquitectos como el difunto Eero Saarinen, Philip Johnson y Paul Rudolph, todavía en el ejercicio de su profesión, han sintetizado los trabajos de Wright con los de Mies y Le Corbusier. Saarinen construyó "espacios universales" al estilo de Mies, pero los cubrió con estructuras plásticas del tipo imaginado por Wright; Johnson todavía se interesa en "expresiones poéticas en la estructura" (de nuevo estilo Mies), pero la estructura se está volviendo cada día más fluida y escultórica, muy distinta de las pilastras de acero de Mies; y Rudolph está más preocupado por los modos de lograr las debidas proporciones de un edificio por medio de detalles intrincados y de la organización del espacio y de la luz.

Esos hombres—y debiéramos añadir a Minoru Yamasaki, que admira a Mies pero aspira a una "riqueza que le haría fruncir el ceño"—están entre los arquitectos más importantes de la nueva generación. No son innovadores—sería difícil lograr algo nuevo después de tal avalancha de ideas novedosas—: son sintetizadores, los hombres que están tratando de encontrar puntos de contacto entre los tres idiomas, tan distintos, que heredaron de Mies, Le Corbusier y Wright. El trabajo más significativo lo están llevando a cabo en el campo de los edificios de "primer plano"; es muy probable que se consideren demasiado importantes (como suele suceder con todos los artistas) para limitarse a la creación de estructuras de "trasfondo".

El peligro radica en que aquellos que han decidido concentrarse en la arquitectura de "primer plano" estén demasiado preocupados con la novedad, por la novedad misma. Algunas de las estructuras de ese género que han recibido más publicidad en los últimos años hacen pensar que puede ser así, pero también es posible que ese nuevo eclecticismo sea pasajero. La nueva generación de arquitectos está volviendo a las disciplinas básicas de estructura y funcionalidad, todos orgánicamente relacionados, como Le Corbusier y Wright trataron de relacionarlos. Esto no es ninguna abdicación por parte de los arquitectos jóvenes: después de todo Miguel Angel estaba perfectamente dispuesto a seguir el ejemplo de la cúpula de Brunelleschi, en Florencia, cuando proyectó la cúpula de San Pedro.

Si han de existir en nuestros tiempos nuevos Miguelángeles, creo que deberán aceptar las tres proposiciones antes sugeridas: primero, que los principios básicos de la nueva arquitectura fueron establecidos por sus tres legisladores; segundo, que ya ha pasado el

tiempo de las figuras heroicas y tercero, que el héroe del futuro deberá ser la ciudad misma. De esa aceptación puede surgir una nueva generación de grandes artistas, trabajando todos dentro de una disciplina universalmente aceptada, dando nuevas interpretaciones a esa disciplina. Pero si los jóvenes arquitectos rechazan esa perspectiva e insisten en su personal consagración dentro de una sociedad de masas, el futuro de la arquitectura—el futuro de las ciudades— no será sino la caricatura de todas las cosas que los verdaderos héroes nos han legado. Hay que escoger entre Disneylandia y arquitectura, entre la civilización y el caos. "Lo que hace que nuestros sueños sean tan osados", comentó en cierta ocasión Le Corbusier, "es que pueden volverse realidad".



MIES van der ROHE Y EL RASCACIELOS

Por William H. Jordy

Si Frank Lloyd Wright (quien murió en 1959) fue el iniciador que tuvo más influencia en el diseño de la moderna casa estadounidense, Ludwig Mies van der Rohe (quien murió en 1969) fue el que tuvo más impacto en la arquitectura de grandes estructuras del siglo XX en los Estados Unidos, su patria adoptiva, y en el extranjero. Fue el maestro reconocido del llamado Estilo Internacional: la "caja de vidrio" sin adornos, de estructura de acero, que asoma tan visiblemente en Nairobi, Tokio y Caracas como en Berlín y Chicago. Incluso los críticos del Estilo Internacional reconocen el refinamiento, la disciplina y la pureza de la obra de Mies. "La Historia lo considerará", escribe la notable crítica de arquitectura Ada Louise Huxtable, "como miembro de ese reducido grupo de hombres cuyo paso por el mundo deja huella permanente".

William H. Jordy es profesor de Bellas Artes en la Universidad Brown, donde imparte cursos sobre arquitectura moderna. Es autor de una obra de cuatro volúmenes intitulada *American Buildings and their Architects* (Edificios de E.U.A. y sus Arquitectos) y colabora regularmente en revistas de arquitectura.

Cuando se piensa en ello, pocos fenómenos culturales de los años de la posguerra son más sorprendentes que la contribución de Ludwig Mies van der Rohe a los Estados Unidos, o la contribución de este país a su genio.

En 1937, cuando llegó a los Estados Unidos huyendo de la opresión nazi, ¿quién hubiera esperado que un perfeccionista austero y parsimonioso tendría un éxito tan espectacular en el efervescente pragmatismo de su nuevo medio? Empero, cuando Mies (como se abrevia comúnmente su apellido compuesto) llegó a los Estados Unidos, a la edad de 50 años, apenas había empezado su carrera. Sus 30 años de práctica en Europa no pasaron de ser proyectos que estuvieron muy lejos de convertirse en construcciones edificadas.

Durante estas tres décadas terminó únicamente seis casas, que gustaba de recordar,dos pequeños edificios de apartamientos,un monumento conmemorativo, una media docena de estructuras de exhibición y algunos diseños de muebles: estadísticamente, ¡alrededor de una construcción cada dos años! Además, fueron pequeños encargos que difícilmente hubieran tenido importancia de no ser por su cali-

dad y significado como representaciones de la filosofía arquitectónica de Mies. Sólo un grupo selecto de arquitectos, críticos y clientes exigentes sabían de la obra europea de Mies y, de hecho, el primer libro sobre su obra no apareció hasta 10 años después de su arribo a los Estados Unidos, cuando tenía alrededor de 60 años.

En su patria adoptiva Mies no sólo realizó varias veces la cantidad de obras que había hecho en Europa, sino que los encargos que recibió fueron muchos más y de mayor importancia. Por otra parte, la obra de un perfeccionista que había atraído a un público muy reducido, repentinamente ejerció una influencia tal, que el edificio miesiano, una red de armazones rellenas con vidrio y paneles de diversas clases, transformó las ciudades de los Estados Unidos durante la década de 1950. Aparentemente de un día para otro, la pesada silueta del rascacielos de piedra y ladrillo en el corazón de las grandes ciudades estadounidenses, cedió el paso a los muros de vidrio y metal sumamente pulidos y veteados que reflejaban otros muros vecinos de vidrio y metal sumamente pulidos. En los suburbios y en el campo apareció un estilo similar en centros comerciales bajos y extensos, escuelas y conglomerados industriales.

Ludwig Mies van der Rohe: *"No pretendo ser interesante, pretendo ser bueno".*

Un Estilo Internacional

De los Estados Unidos, el estilo se extendió por todo el mundo hasta llegar a ser verdaderamente internacional. En esta expansión, inevitablemente algunas obras eran buenas; la mayoría, mediocres. Algunas concordaban con el sitio donde se alzaban; otras, no. Independientemente de su calidad o de la propiedad de su ubicación, las obras con muros de armazones expuestas, excesivamente lustradas, empezaron a ser descritas (no siempre con precisión) como de estilo "miesiano" o "estadounidense". ¿Qué fue lo que en realidad hizo a Mies van der Rohe contribuir a la arquitectura moderna desde su llegada a los Estados Unidos? ¿En qué forma el medio ambiente estadounidense hizo posible esta contribución? Estas son las preguntas que provoca la fenomenal carrera de Mies en este país.

Cuando Mies llegó a los Estados Unidos se dirigió a Chicago, donde con el tiempo encabezó la Escuela de Arquitectura del Instituto

Tecnológico de Illinois. Otro refugiado del nazismo, Walter Gropius, llegó a la Universidad Harvard casi al mismo tiempo. En el centro de Chicago, Mies vio por sí mismo los primeros rascacielos terminados que habían sido construidos en las décadas de 1880 y 1890. El más atrevido de estos edificios está reducido a sus elementos esenciales. Y en esencia, el rascacielos es un gran edificio elevador completamente sostenido por su estructura de hierro. (Debe hacerse notar que estos primeros rascacielos tienen una altura modesta—raramente mayor de 14 pisos—cuando se comparan con las torres de 40 o más pisos de mediados del siglo XX, tales como el edificio Empire State de Nueva York.) Los amplios intervalos rectangulares creados por la estructura pueden cubrirse casi por completo con vidrio, si el arquitecto lo prefiere, y los arquitectos más atrevidos de Chicago en las décadas de 1880 y 1890 así lo prefirieron, para obtener la mayor iluminación posible en el interior de los compactos edificios de oficinas.

Louis Sullivan, *tienda de departamentos, Chicago (1900). Temprano ejemplo del estilo adoptado por los rascacielos de cristal (1921).*

En esa época, un visitante de Chicago—procedente del Este—se sorprendió de la transparencia de estas construcciones. Uno de los arquitectos le informó cuán simplemente se lograba el diseño. "Pido a mi ingeniero", dijo, "los datos sobre el grosor mínimo de la columna de acero y su tapiado de terracota (requerido para proteger la estructura contra el fuego). Después determino la profundidad mínima del envigado del piso y la altura mínima de la solera desde el piso para acomodar lo que debe ir entre ambos. Estos son los datos de mi diseño". El procedimiento era tan simple que parecía que los edificios casi se proyectaban solos.

> Se podría pensar que este problema sólo le interesaría a un ingeniero (escribía el viajero y novelista francés Paul Bourget en 1895). ¡Nada de eso! El simple poder de la necesidad es hasta cierto punto un principio de belleza; y estas estructuras manifiestan tan llanamente esta necesidad, que se siente una extraña emoción al contemplarlas. Es el primer bosquejo de una nueva clase de arte: un arte democrático hecho por la masa y para la masa; un arte científico, donde la invariabilidad de las leyes naturales da a la audacia más desenfrenada la calma de las figuras geométricas.

Estos primeros rascacielos atrajeron inevitablemente a Mies, quien ha caracterizado su ideal arquitectónico como "casi nada". A su llegada a Chicago, Mies se encontró con la única ciudad en el mundo que ofrecía una perfecta demostración de su filosofía del "casi nada" en esas construcciones tan explícitamente modernas.

El Marco Estructural Prefabricado

No es que el edificio estructural miesiano hubiera pasado desapercibido en caso de que Mies se hubiese establecido en otra ciudad de los Estados Unidos, sino que la cualidad de "desnudez" de los primeros rascacielos de Chicago, lo hizo inmediatamente consciente de que la estructura metálica prefabricada era la esencia de la construcción tecnológicamente avanzada en los Estados Unidos. Algunos países poseen una tradición de construcción de albañilería con predominio del muro de un solo plano; otros, como los Estados Unidos, poseen una tradición arquitectónica de construcción con madera y metal y ponen énfasis en el marco estructural. El marco estructural estadounidense, ya sea de madera o metal, generalmente está compuesto de partes sumamente estandarizadas y en su mayor parte prefabricadas, para asegurar un montaje rápido por parte de los trabajadores. De aquí que, al contemplar el "casi nada" de los primeros rascacielos de Chicago, Mies se haya encontrado con una demostración espectacular de una de las bases de la construcción estadounidense.

Casi nada: con esta máxima Mies quería expresar que la buena arquitectura emerge tan íntimamente de su estructura, que parece su consecuencia inevitable. Pero el "casi nada" de Mies es una trampa para los ingenuos. Su modesta frase oculta las decisiones estéticas que su desnuda arquitectura origina. Sólo tenemos que ver de cerca los primeros rascacielos de Chicago para notar la tosquedad de la mayoría de ellos. Con frecuencia los marcos y ventanas son desproporcionados; el revestimiento de terracota generalmente es de mal gusto tanto en su perfil como en su ornamentación superficial. La unión de un elemento de cierto material con otro, es frecuentemente torpe. Aunque, para ser justos, hay excelentes construcciones entre estos primeros rascacielos de Chicago, especialmente la Tienda de Departamentos Carson-Scott, de Louis Sullivan, construida alrededor de 1900, considerada una de las obras maestras de la fase inicial de la arquitectura moderna. La mayoría, sin embargo, es atrevida, vital y audazmente torpe.

Podríamos perdonar hasta cierto punto la torpeza, si se hubiese mantenido la audacia. Pero los arquitectos de los primeros rascacielos de Chicago llegaron a sentirse tan descontentos por la torpeza de sus construcciones, que perdieron la osadía de su enfoque. Para estos arquitectos, "casi nada" era un programa demasiado práctico y demasiado inconsistente para ser un ideal estético. Los edificios apare-

cieron exactamente en la forma en que lo hicieron, gracias a los adelantos tecnológicos y al deseo del cliente de una construcción rápida y económica. A pesar de que sus creadores se sentían orgullosos de lo que, incluso en aquel entonces, se llamaba el "estilo de Chicago", Louis Sullivan fue el único que comprendió en su totalidad las posibilidades estéticas del estilo. Para los demás, el "casi nada" eventualmente se convirtió en un motivo de vergüenza, como si se tratara de una producción provinciana.

Cuando los arquitectos de la costa atlántica asimilaron las enseñanzas sobre decoración de la Escuela Francesa de Bellas Artes, que apenas empezaba a influir las escuelas de arquitectura de los Estados Unidos, a fines del siglo XIX, convencieron a los del Medio Oeste de que sus obras no eran del todo arquitectura, sino sólo construcción al desnudo. Así, alrededor de 1900, la versión nativa de Chicago del "casi nada" desapareció detrás de los revestimientos de albañilería y terracota, compuestos de fragmentos plagiados de las catedrales góticas y los palacios renacentistas. La impetuosa promesa de lo nuevo se desvaneció en una mascarada de lo viejo.

"Menos es Más"

Con Mies, el pragmático "casi nada" se convirtió en el consciente punto de partida de una estética arquitectónica. Enriqueció su "casi nada" con su más famoso aforismo: "menos es más". El creía que al reducir la construcción a su esencia, el proyectista puede concentrarse en perfeccionar ésta, hasta que la construcción desnuda se convierta en arquitectura. Menos es más en cuanto que el edificio se experimenta objetivamente como una "cosa por sí misma" intensamente hermosa, sin el estorbo de ninguna evocación literaria, simbólica o sentimental, y tan inevitable que parece trascender la singularidad de la personalidad de su creador.

"No pretendo ser interesante", ha dicho Mies. "Pretendo ser bueno". Es precisamente porque Mies buscaba universalizar la experiencia constructora de Frank Lloyd Wright o de Le Corbusier, por lo que llegó a ser el gran gramático de la arquitectura moderna. Como todos los gramáticos, Mies estaba interesado en el lenguaje básico y en la forma de disponer el lenguaje correcta y elegantemente.

Corrección y elegancia: Mies hizo de la linealidad del marco de acero la base visual y estructural de su arquitectura. De aquí que su arquitectura consista en sacar el marco estructural a la superficie del muro; en proporcionar el marco tanto a los espacios rectangulares de las ventanas como a la masa rectangular del edificio; y finalmente, en detallar el marco en sí con partes prefabricadas, de manera que lo que haya sido tosco se vuelva hermoso. Cada uno de los aspectos de lo que a primera vista parece un problema simple, está preñado de la clase de dudas a las que sólo un genio con el tempera-

mento de Mies, de paciente refinamiento, podría encontrar la solución más acertada, más elegante.

Si en este proceso de desnudez y refinamiento, Mies embelleció la construcción, también la hizo simbólica. Tomemos un ejemplo concreto: dado que el actual marco estructural de acero de los edificios de gran altura debe revestirse con un material refractario, aunque los primeros rascacielos fueron revestidos con terracota, este esqueleto estructural no es aparente. Mies lo hizo visible al superponerle secciones planas de acero puramente simbólicas, que sobresalen del material refractario. Con frecuencia intensificaba el simbolismo soldando un marco sobresaliente de vigas en I al muro exterior, que iba desde el piso del edificio hasta la cornisa.

Figuras de Acero

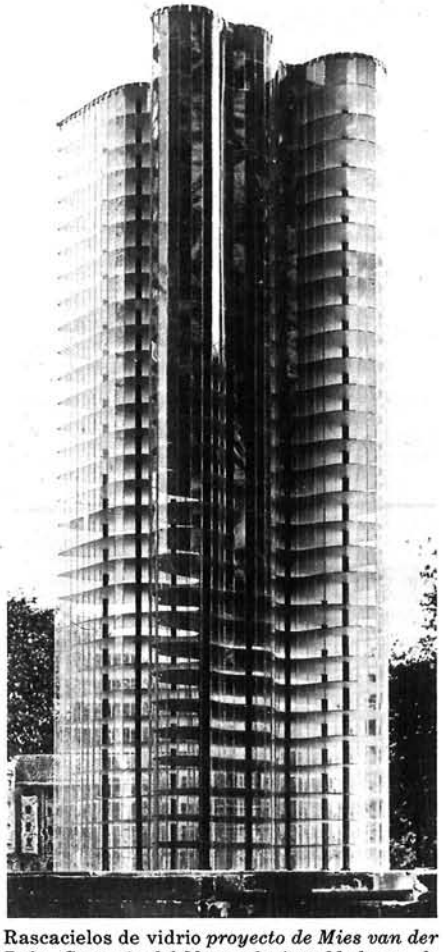
La viga I—así llamada porque su corte transversal la asemeja a la letra "I"—es, de todas las partes de acero, la figura más familiar en el marco estructural. Este detalle de las I, como todos los detalles de Mies, es funcional (o estructural), visual y simbólico.

Desde el punto de vista funcional, las vigas I dispuestas verticalmente hacia fuera de los bordes de las vigas horizontales del piso, proporcionan la enmarcación de las ventanas. Visualmente constituyen un elemento un tanto escultural para lo que, de otra manera, serían elevaciones achatadas; al mismo tiempo, animan los muros dando la apariencia de abrirse y cerrarse, como rejillas de ventilación, cuando se pasa cerca de ellas. Visualmente, también, proporcionan una escala arquitectónica ya que estos travesaños, dispuestos a todo lo alto de la pared, trascienden las unidades de las ventanas, haciendo que el edificio sea algo más que un cúmulo de pequeños rectángulos. Simbólicamente las vigas I, como figuras básicas del marco estructural, crean un equivalente moderno de las pilastras clásicas de las construcciones del Renacimiento. Por otra parte, al soldarlas a los bordes externos de las vigas horizontales del piso con el fin de crear un doble plano de verticales sobre horizontales, cada elemento de la construcción parece una entidad separada que literalmente se une a las demás para crear el edificio. De aquí que no sólo las *partes* estructurales se hagan simbólicamente visuales, sino también el *proceso* estructural.

Si dispusiéramos de tiempo, examinaríamos otros refinamientos por medio de los cuales Mies sacaba más de lo menos. Podríamos analizar cómo utilizó todo el alfabeto de las figuras estructurales de acero—las vigas I, las H, las L, las U y las vigas horizontales—para poder crear los equivalentes modernos de las molduras talladas del pasado. Aquí rebajaba una sección de acero por debajo del plano de la pared; allá proyectaba algunas partes, como su arbotante de viga I;

más allá soldaba un conjunto de formas que parecían dar la vuelta a la esquina. Si hubiera tiempo, también podríamos analizar la forma en que se combinan los elementos gruesos con los delgados; y cómo el ladrillo choca elegantemente con el acero y éste con el vidrio.

En forma muy patente, al diseñar el edificio en términos de las partes que lo constituyen y al refinar estas partes para su conjunción eventual, Mies produjo un profundo efecto en el "prefabricado" de material arquitectónico. En esto reside su inmenso éxito en los Estados Unidos, y más tarde en todo el mundo. Enseñó que la arquitectura puede emerger de un diseño refinado y de partes prefabricadas, producto de la tecnología más avanzada. Como gramático, Mies esperaba que otros utilizaran su lenguaje. Y de hecho, el extendido uso de sus ideas le ha valido su calidad universal. Inevitablemente, las obras de sus discípulos e imitadores han recorrido toda la gama, de lo soberbio a lo horrible, sino de todo lenguaje común.



Rascacielos de vidrio *proyecto de Mies van der Rohe. Cortesía del Museo de Arte Moderno, de Nueva York.*

La Influencia de Mies

El lenguaje de Mies debe juzgarse, primero, analizando aquellas construcciones que están más cerca de él tanto porque francamente se asemejan a sus obras, como porque participan en alguna medida de su calidad. Así, para mencionar únicamente la vanguardia conocida, tenemos el Centro Técnico de la General Motors, de Eero Saarinen. Tenemos también los mejores edificios comerciales construidos por la importante compañía de Skidmore, Owings y Merril, creados bajo la dirección del proyectista en jefe de la oficina de Nueva York, Gordon Bunshaft. Y las casas suburbanas de Philip Johnson, el discípulo más cercano a Mies, quien escribió el primer libro sobre su maestro y colaboró con él en la construcción del renombrado Edificio Seagram, de la ciudad de Nueva York.

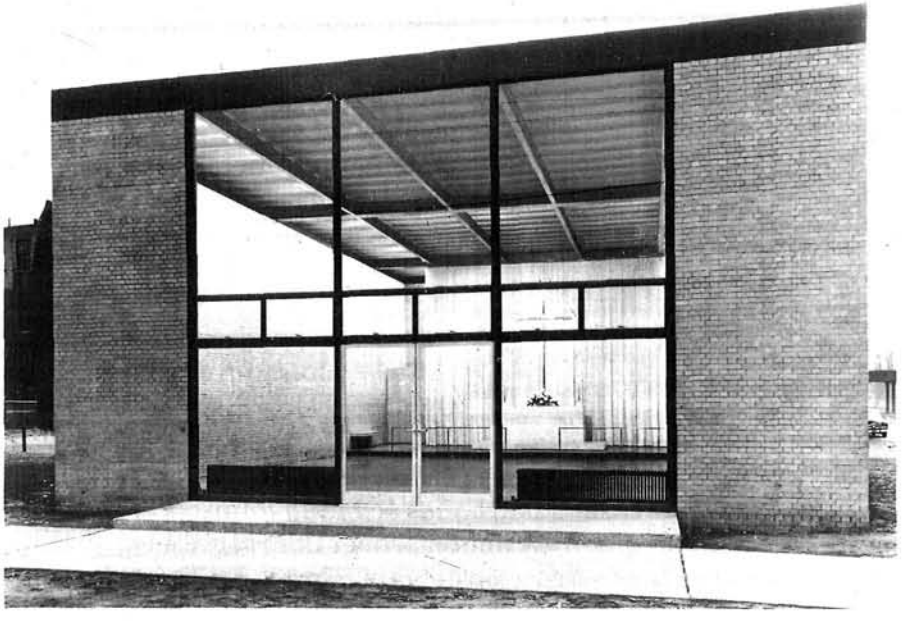
Al extender y popularizar las ideas miesianas, los edificios de estos

arquitectos han ejercido casi tanta influencia como la propia obra de Mies en la difusión de su evangelio. Pero un lenguaje común también tiene que juzgarse por los resultados producidos por los menos competentes, y quizá también por los positivamente incompetentes.

En su común denominador más bajo, la estética miesiana se reduce a la repetición rutinaria de líneas y paneles, extendidos horizontalmente o apilados verticalmente, hasta que las rejillas satisfacen las necesidades del cliente o le vacían el bolsillo. Mientras que Mies y sus discípulos más influyentes proyectan un *edificio*, los llamados "miesianos" de poca monta copian más o menos ciegamente un *sistema* de los catálogos de los fabricantes. La sutileza de las proporciones y la escala de Mies desaparecen; lo mismo que el refinamiento del perfil de los componentes. Su moderación generalmente es remplazada por anuncios llamativos y brillantes. A pesar de la vulgaridad de estos edificios rutinarios, el lenguaje miesiano por lo menos les da cierto grado de disciplina, precisión y concordancia con los sistemas tecnológicos modernos.

¿Demasiado Abstracto?

Si el lenguaje miesiano posee la virtud de la disciplina, ¿acaso esta intensidad disciplinaria se obtiene a costa de una amplia gama de expresividad? Algunos dicen que así es, y se dividen en dos bandos.



Capilla, *Instituto Tecnológico de Illinois*

El primero está formado por los que critican el uso continuo que Mies hizo de las masas rectangulares en su obra estadounidense, arguyendo que no logró expresar la función de sus construcciones en ninguna forma significativa. La misma masa en forma de caja sirve como habitación, como aula, como teatro y como capilla. En el otro, están aquellos que condenan la severidad racionalista de la estética de Mies al limitar demasiado radicalmente la gama emocional de sus construcciones, hasta tal punto, que todas ellas provocan una sensación idéntica. La primera crítica sostiene que la arquitectura de Mies es demasiado abstracta; la segunda, que es demasiado austera. ¿Qué tan justificadas están estas críticas?

Desde su llegada a los Estados Unidos, Mies había estado tan interesado en desarrollar una estética para la cubierta del edificio, que generalmente menospreciaba el espacio que ésta cubría. Sus exteriores señalan el espacio interior sólo en cuanto a que el espacio interior es un gran salón equivalente a la caja que lo contiene, o hasta donde el marco enrejillado sugiere la posibilidad de dividir el espacio interior en cubículos repetitivos. Si los espacios interiores de este recinto ideal son funcionales, lo son en el sentido negativo de que un espacio regularmente estructurado puede, como un almacén, contener casi cualquier cosa.

Por ejemplo, un recinto de vidrio tan enorme como el edificio arquitectónico de Mies en el Instituto Tecnológico de Illinois, en Chicago, puede albergar cualquier cosa, en la misma forma que un baúl retiene todo lo que se le embute. Las amplias proporciones del recinto se ven considerablemente disimuladas por la colocación aleatoria de obstáculos en su interior. Aparte de las proporciones generales del lugar, el arquitecto abandona todo control del espacio interior. Como el crítico Arthur Drexler ha señalado, únicamente en dos de las enormes cajas de Mies—ambas inadvertidas—éste condicionó el espacio interior en una forma en verdad positiva. En una enorme caja proyectada para la Biblioteca del Instituto Tecnológico de Illinois, un patio central modula, en cierto grado, el espacio. La otra, su proyecto para un salón de convenciones en Chicago, está encerrada en una caja tan vasta, de tales proporciones, que la mera grandiosidad del espacio abrumaría cualquier contenido.

Si el puro espacio de estas cajas neutras es en alguna forma inadecuado para su función, un equipo mecánico elaborado compensa las deficiencias del edificio ideal. Tal equipo ha proliferado desde la Segunda Guerra Mundial en los Estados Unidos como en ningún otro país. El clima artificial corrige el frío o el calor excesivos ocasionados por grandes secciones de vidrio. Los vidrios sombreados neutralizan el fulgor. Los techos luminosos disipan las sombras en los centros de edificios muy profundos. Pero hay algunos que preguntan si el arquitecto debe relegar a tal grado su interés tradicional por la expresivi-

dad de la función, para preferir una maquinaria sepultada en las entrañas de su construcción.

De los espacios extremadamente abstractos que el equipo mecánico hace viables, se puede decir que casi funcionan *a pesar* del arquitecto. Para precisar, los espacios mecánicos, vastos, en los que puede suceder cualquier cosa tienen la ventaja funcional de una flexibilidad máxima, y por lo mismo sin duda permanecerán como una necesidad en la mayor parte de la construcción futura. Pero muchos arquitectos piensan que es imperativo reafirmar su antigua prerrogativa de adaptar espacios hermosos a actividades específicas. Otros, que admiten el papel creciente del equipo mecánico en la construcción, tienen las mismas ideas enérgicas respecto a darle una expresión visual a esta complejidad sepultada.

Austeridad vs. Decoración

Pero ya hemos dicho bastante acerca de las críticas al abstraccionismo de Mies. ¿Qué hay respecto a su austeridad? Algunos arquitectos están enriqueciendo la estética miesiana al hacerla más decorativa. Eliminan la austeridad cubriendo y ornamentando su estructura en varias formas. Algunos están explorando elementos estructurales más llamativos: bóvedas, cúpulas, formas curvas y cubiertas en lugar del esqueleto reticulado de Mies. Otros más están ampliando su enfoque clasicista de la construcción con imágenes más bien literales de los pórticos, nave y entablamentos clásicos, volviendo a invocar la imagen clasicista de las Bellas Artes, contra la cual una vez se rebeló la arquitectura moderna. Que tal elaboración de la temática miesiana está expandiendo inmensamente las posibilidades de diseño a disposición del arquitecto moderno, es innegable. Igualmente cierto es que gran parte de esta elaboración de Mies representa la atracción superficial de efectos exteriores fácilmente inteligibles, y es menos profunda que las ampliaciones de su estética basadas en la simple pero sutil expresión de espacio y equipo.

Por consiguiente, antes de dar la bienvenida a esta estética miesiana diversamente enriquecida, ¿no deberíamos preguntarnos si la gama de experiencias provista por estos edificios no es algo más amplia de lo que pudiera parecer a primera vista? Manifiestamente, Mies buscaba la experiencia más bien a través de la exclusión que de la abundancia. Con su énfasis en la parsimonia y la discriminación, se concentró exclusivamente en el arte idealizador de la racionalización, y lo hizo siempre dentro de los mismos límites rigurosos para dar la apariencia de que creaba el mismo edificio una y otra vez; de la misma manera que los cuadros de Pit Mondrian parecen ser siempre la misma pintura. Pero el hecho de que Mies hiciera en general algo nuevo de lo que parece ser un prototipo universal, es precisamente el

elemento dramático de lo que se ha calculado cuidadosamente como una creación carente de dramatismo. Podemos encontrar un paralelo en el Templo griego de Poseidón, en Pesto, cuyo equivalente es el Partenón, en Atenas. Estos dos templos son uno solo, y sin embargo la robustez de uno con respecto a la ligereza del otro provocan dos experiencias completamente diferentes. Así sucede exactamente con la arquitectura de Mies. Sus departamentos de Lake Shore, en Chicago, y el Edificio Seagram son exactamente el mismo edificio, pero producen dos experiencias distintas.

Pertinente a ambos, la severidad de Lake Shore, similar a la de Pesto, contrasta con el refinamiento partenaico del Seagram. En los Departamentos Lake Shore, los conjuntos verticales están colocados en ángulos rectos a través de un estrecho intervalo espacial, de tal manera que sus formas estáticas siempre están en tensión unas en

Departamentos Lake Shore, *en Chicago (izq.) y* Edificio Seagram, *en Nueva York—"el mismo edificio produce diferentes emociones".*

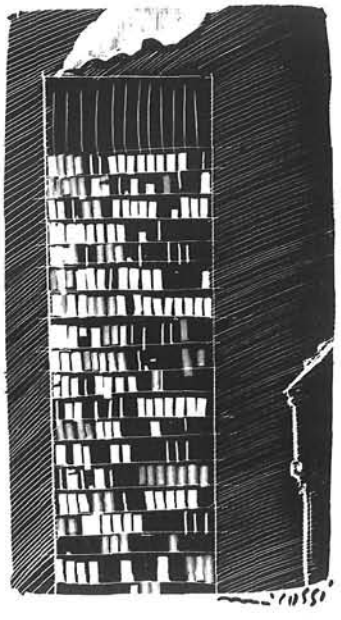
relación con otras. Cuando rodeamos el conjunto, nos damos cuenta de que no tiene ni un verdadero "frente" ni una verdadera "parte posterior". Siempre vemos el lado estrecho de un bloque contra el lado amplio de otro, en una relación constantemente mutable.

Por otra parte, el Edificio Seagram reconcilia la paradoja de elementos estáticos en perpetuo desequilibrio, de Lake Shore. El edificio de bronce se levanta como un risco, oscuro, detrás del vacío

absoluto de la plazoleta de entrada. El eje de la plaza culmina en la grandiosidad de la entrada con sus pilotes de dos pisos, apuntalados por los pilones de los pozos de los elevadores. Mientras que en las ventanas de rejilla de los Departamentos Lake Shore, las horizontales constantemente desafían a las verticales, esta tensión también se ajusta en el Seagram por medio de la clara afirmación de la verticalidad. Así, en el Lake Shore, hay una tensión perpetua; en el Seagram, la adaptación de la tensión alcanza el clímax.

El neoclasicismo de Mies es apenas parcialmente comprendido en la manera en que él concebía su vocabulario arquitectónico. También era profundamente neoclásico en cuanto a que extraía diferentes tipos de experiencias de su imagen universal. Si la gama emocional era estrecha, fue esta misma estrechez el meollo de su obra. No tenía que cambiar radicalmente de actitud para crear nuevas experiencias. Un cambio de material, de proporciones, un ajuste en el perfil, una realización de sus masas simples—"casi nada"—era lo que constituía la novedad, aunque en esencia siguiera siendo lo mismo.

¡Cuánto con tan poco! La viga de acero en I que sale de la fábrica se convierte en una entidad estructural, visual y simbólica para la creación de hermosos edificios. El mismo edificio se transforma en un edificio distinto. Si tantos arquitectos modernos deben tanto a Mies, aun cuando se rebelen contra él, es porque su "casi nada" contiene, paradójicamente, las fértiles posibilidades inherentes a un modelo elemental.



LA BUSQUEDA DE EMOCION EN LA ARQUITECTURA

Por Morris Lapidus

Morris Lapidus, mejor conocido como proyectista de hoteles opulentos y llamativos como el Fontainebleu, en Miami Beach, y el Summit, de Nueva York, ha rechazado lo que él llama la arquitectura "fría, clínica, sin adornos" de Mies van der Rohe, y el Estilo Internacional. En este informe acerca de la filosofía de la construcción, una reimpresión tomada de la revista *AIA Journal* (publicada por el American Institute of Architects) aboga por el elemento de "encanto" que se logra con el adorno de las estructuras.

Desde hace mucho, creo que en alguna parte nos salimos de la corriente principal del diseño arquitectónico y que, en su lugar, nos deslizamos hacia un arroyuelo tributario poco profundo que con certeza habrá de secarse. Considero que necesitamos reexaminar nuestro legado arquitectónico para abrevar de los clásicos de nuestra tradición. Así, pienso que algún día podremos regresar a la corriente principal. De otro modo, me parece que tropezaremos y nos hundiremos bajo el peso de nuestro diseño geométrico y rectilíneo, herencia de medio siglo de búsqueda de nuevas formas para expresar el mundo en que vivimos.

Creo que la arquitectura contemporánea, en la forma en que maduró en los decenios de 1940 y 1950, era inaceptable para el público en general, aunque fuese calurosamente recibida por los iniciados. Creo que nuestra moderna arquitectura ha dejado frío al lego, que el hombre común no sintió ninguna emoción al ver, vivir y trabajar en la arquitectura de su tiempo. Me agrada decir que recientemente he observado un cambio definitivo, un giro hacia lo que ha dado en llamarse "nueva sensualidad", hacia el movimiento y el sentimiento en la arquitectura.

© por The American Institute of Arquitects.

Cuando hablo de impacto visual emocional en la arquitectura, doy por sentado el hecho de que toda buena arquitectura debe contener un concepto básico de estructura, modificado por las muchas mejoras que, durante años, se han añadido al sistema estructural, los materiales y el equipo mecánico. El planeamiento, verdadera base de toda arquitectura, ha sufrido cambios radicales desde los días del plano clásico. Pero la estructura y el planeamiento, piedras angulares de nuestra profesión, no son lo que el público ve. Ahora podemos suponer que el arquitecto creará la estructura más sólida e ideará el plan más eficaz. De lo que yo quiero hablar únicamente es de la apariencia; en pocas palabras, del impacto visual que un edificio tiene sobre la gente que lo ve y lo usa.

En principio, permítaseme aclarar que no soy de ningún modo un clasicista que busca el retorno a las formas clásicas de la arquitectura, aunque el clasicismo haya comprendido toda mi educación, hace 40 años o más. La arquitectura moderna, o contemporánea, es algo que adquirí, como lo hicieran mis colegas. Nuestra formación se basó en la más pura arquitectura clásica y del Renacimiento. Aunque al principio no pude evitar sentirme atraído por la sencillez limpia y fresca de la Bauhaus y Mies, los años gradualmente trajeron el desencanto y, finalmente, el rechazo, de mi parte.

Recientemente, sin embargo, he llegado a comprender la importancia que tiene el estudio y la apreciación de los trabajos de Walter Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe, como resultado de los estudios de arquitectura de mi hijo. Al principio, consideré abiertamente como una pérdida de tiempo la insistencia de sus instructores en que adoptara los puntos de vista de Mies en todos sus trabajos. Pero pronto comprendí que tal punto de vista es básicamente inteligente para el arquitecto en ciernes, pues le proporciona una base de disciplina rígida que puede servirle de punto de partida hacia la nueva arquitectura, actualmente en evolución. Pienso que una cimentación sólida y el amor por los estilos arquitectónicos del pasado, junto con la disciplina aprendida de Mies, son un excelente trampolín para el futuro.

Naturaleza Humana y Animal

Pero no es eso lo que quiero argumentar aquí. He pasado cinco años de examen de conciencia en busca de la voz que me diga por qué proyecté ciertos edificios en el pasado, esperando, al mismo tiempo encontrar la clave, o la flecha direccional que me llevará hacia el futuro. Mis pesquisas me condujeron a estudiar sociología, psicología y hasta antropología. En alguna parte, pensaba, debe estar la esquiva respuesta que será la clave para satisfacer al arquitecto, a los críticos y, en última instancia, al público: en pocas palabras, la

arquitectura aceptada por todos. Lo que es más, esa arquitectura no sólo sería aceptable sino que emocionaría a todo el que la viera. Repito, yo no buscaba formas de estructura y planeamiento que, ya se sabe, son los factores más importantes, sino el elemento que Vitrubio y, más adelante, Sir Henry Wotton llamaran "encanto": el impacto emocional de la arquitectura en el hombre.

Ahondado en la psicología, me remonté hasta las emociones más primitivas. Pero no encontré allí la respuesta. Después, me aventuré en el campo de la antropología, haciendo esta pregunta: ¿Cuál fue el momento en que la bestia dejó de existir para dar nacimiento al hombre? ¿Cuáles fueron las primeras emociones, o actos, que diferenciaron al hombre de la bestia?

Una reconsideración de las emociones humanas me llevó a algunas interesantes conclusiones. Como arquitecto, naturalmente imaginé que el hombre había nacido en el momento en que empezó a construir sus casas o refugios. Eso, pronto descubrí, no era cierto. También los castores construyen casas. Los nidos de las aves son, a su vez, una notable muestra de habilidad para la construcción. Si examinamos un panal, encontramos en él un maravilloso edificio y si comparamos el tamaño de un hombre con el de una abeja, podemos apreciar a fondo qué notable ejemplo de estructura, planeación y comodidad nos ofrece una colmena.

Vayamos finalmente al mundo de las hormigas. Allí nos quedamos verdaderamente atónitos ante el planeamiento, destreza estructural y sabio concepto de todo el hormiguero. Cuando consideramos el ínfimo tamaño y equipo de la hormiga, en relación con el del hombre, nos vemos forzados a sacar la conclusión de que las hormigas son constructores mucho más ingeniosos y osados que lo que hasta ahora ha llegado a ser el hombre.

Estos pocos ejemplos demuestran que el factor que diferencia al hombre de la bestia no descansa en su habilidad para construir una casa o un refugio. Tampoco encontré la respuesta en el campo del amor. Allí también encontré varios ejemplos notables en el reino animal. Entre ciertos animales, el instinto maternal es tan poderoso que sobrepasa al de cualquier ser humano. En el caso del amor entre las parejas, existen en el mundo animal ejemplos que darían a los hombres una lección inolvidable de devoción y compatibilidad. Aun el instinto de manada en los animales es a veces mucho mayor que el sentido tribal de los hombres primitivos.

Así continuaron mis pesquisas, y pude hacer varios descubrimientos reveladores acerca de la naturaleza humana y la naturaleza animal y, después de mucho tiempo, pude al fin encontrar la respuesta a mi pregunta.

La respuesta llegó lentamente, pero ha resistido todas las pruebas y parece ofrecer la más clara y satisfactoria solución para mis pro-

blemas. Sirve también de apoyo en favor de la aceptación visual emocional, no sólo en la arquitectura sino también en todas las expresiones del arte. La respuesta que tanto había buscado era muy simple: *No hay en el reino animal un solo ejemplo en que un animal se adorne o adorne su casa.* Cuando la primera criatura se contempló

Morris Lapidus: *Hotel Fontainebleau—"La arquitectura debe satisfacer la necesidad de adorno que tiene el hombre".*

y decidió que necesitaba algún tipo de adorno, *sólo por adornarse*, y cuando creó ese adorno, ya no era animal sino hombre. Cuando el primer cavernícola arañó y pintó las paredes de su cueva, ya fuera por razones artísticas o religiosas, era realmente un hombre, no una bestia irracional.

La Necesidad de Adorno

Esa es, según creo, la emoción humana más primitiva o sea: el deseo, el amor, la necesidad de adorno. Si esta emoción primitiva es en realidad el primer requisito de un ser humano, la emoción básica (que, estoy seguro, no se puede extirpar) debe satisfacerse para lograr la aceptación visual de todo lo que creamos. He aquí mi teoría, mi creencia básica en cuanto a lo que la arquitectura debe llenar, ya sea que hablemos de la más antigua arquitectura asiria o de la arquitectura de nuestros días.

Pongamos a prueba esta teoría, no sólo aplicándola a la arquitectura sino también a otros campos. En la historia de la publicación de libros, por ejemplo, encontramos que hasta los manuscritos más antiguos estaban iluminados, decorados o embellecidos de alguna manera. Hoy, rara vez se publica un libro sin cubierta ilustrada. Antes de la introducción de las cubiertas, la encuadernación de los libros se hacía con gran cuidado y se adornaba bellamente. En nues-

tros días, parece ser que se presta tanta atención al diseño de la cubierta como al contenido de la obra. Según parece, es tan necesario para la venta del libro, como lo es el nombre del autor. Aunque parezca ridículo, los editores han descubierto esa verdad básica: una cubierta atractiva ayuda a vender el libro.

Podemos encontrar otro ejemplo en el caso de los discos fonográficos. La gente ama la música y anualmente gasta millones de dólares en discos. Ciertamente que un concierto de Brahms debería venderse bien aunque fuera en un simple sobre de papel manila. Pero, ¿ofrece el fabricante un concierto de Brahms en un sencillo sobre de papel manila? . . . La respuesta es obvia: ¡Por supuesto que no! Todo lo contrario: la cubierta que envuelve el disco se hace con el mayor cuidado y la máxima habilidad artística. Aunque no se ha cambiado ni una sola nota de la música inmortal, es un hecho que se venderán más discos de Brahms si van empacados en un álbum con una bella cubierta. Los fabricantes de discos saben eso por experiencia propia, como lo saben los músicos y lo sabemos todos aquellos que estamos conscientes de que podemos ganar la aceptación visual emocional si apelamos a lo que yo llamo nuestra principal emoción humana: el amor por el adorno.

Volvamos pues a la arquitectura. Examinemos de nuevo esos grandes períodos clásicos que marcan el zenit de cada época de la arquitectura. Empezaremos con la más antigua: la arquitectura asiria. Era esta una gran arquitectura de ladrillos, postes y dinteles. Los asirios eran verdaderos expertos en la fabricación de ladrillos. . . pero, ¿se sentían satisfechos con los ladrillos simplemente funcionales? De ningún modo. Sus paredes, ladrillo a ladrillo, forman hermosas fachadas, ornamentos en dimensión y color. Hoy día, los asirios se alzan como gigantes en la historia de la arquitectura: artesanos que aprendieron a tomar ladrillos comunes, moldearlos, vidriarlos y crear con ellos verdaderas obras de arte. Del mismo modo usaron el simple poste de madera, lo tallaron, lo pintaron, lo adornaron hasta que el poste en sí se volvió algo muy hermoso y emocionalmente atractivo.

De la Piedra Pintada al Arco Gótico

Podemos hacer la misma prueba con la arquitectura egipcia, una arquitectura de piedra. ¿Se contentaron los egipcios con usar piedras lisas, simples, bien cortadas y ajustadas? ¡Claro que no! Sus piedras fueron labradas y pintadas para crear columnas de insuperable belleza y paredes de riqueza infinita. He aquí dos de las más antiguas escuelas de arquitectura conocidas que prueban que, una vez que se ha logrado el dominio de la estructura y el plano, el amor por el adorno es un elemento más que vital en su creación y supervivencia.

Más adelante llegamos a la arquitectura griega y encontramos una arquitectura de poste y dintel. El poste pronto se convirtió en una de las más bellas formas del arte en la historia del hombre: consideremos la delicada belleza de una columna dórica, la exquisita riqueza de una columna jónica. Uno no puede sentarse en la Acrópolis sin experimentar el poderoso impulso de pasar un dedo por la delicada y bella tracería que decora muchas de las bases de las columnas que encontramos allí. El estriado de una columna representa el más alto grado de habilidad artística. Finalmente, el capitel de una columna es la expresión sublime del genio de un escultor. Pasa lo mismo con la cornisa y el arquitrabe y los marcos de las puertas... ¡Qué belleza, qué encanto! Eso es adorno puro, adorno para la satisfacción del alma, algo que el hombre ha deseado en todos los tiempos, desde el momento en que la primera criatura dejó de ser animal y se convirtió en un ser humano.

Los romanos lograron grandes adelantos en la estructura. Sus arcos, sus cúpulas, son fenomenales tributos al ingenio de la mente humana. Pero, ¿se sintió satisfecho el arquitecto romano con las formas que ideó? Nuevamente la respuesta es obvia: no fue así. Como prueba no hay sino contemplar la arquitectura romana, ver su embe-

Antonio Gaudí: *Casa Mila—"estructuras de exuberante extravagancia".*

llecimiento, su enriquecimiento, la belleza de sus formas adornadas hasta tal punto, que el corazón del hombre canta todavía alabanzas a esas sublimes ruinas. Nuevamente la forma y el plano no fueron suficientes. No fue hasta que había logrado el enriquecimiento, el adorno, cuando el arquitecto de esos tiempos sintió que había creado la estructura más bella que podía crear.

Así sucede con todas las edades. Cada época hubo de encontrar su forma especial de adorno. En el estilo Gótico, el arco, el contrafuerte, eminentes maravillas de ingeniería, son ciertamente ejemplos maravillosos de estructura y proyección. Sin embargo, ningún arquitecto del gótico se sintió satisfecho con esos elementos tan sólo. No fue sino hasta que introdujo las tracerías, los emplomados, las ricas esculturas, cuando sintió que el proyecto era una fiel expresión de sus intenciones. En pocas palabras, sólo cuando el enriquecimiento y el adorno se incorporaron a las estructuras fue cuando la arquitectura estuvo realmente completa.

El Estilo Clínico

Examinemos una vez más la arquitectura moderna. No podemos negar que ha dejado completamente frío al hombre común. Cierto, nuestros arquitectos defienden esa arquitectura fría, clínica y sin adornos diciendo que es un modo de vida. De hecho, Mies van der Rohe dice: "No importa lo que piense el hombre de la calle, el arquitecto debe pensar por él". No estoy de acuerdo.

Sostengo que ninguna arquitectura ha sido aceptada jamás, ni lo será nunca, a menos que satisfaga esa antigua, primitiva e inextirpable ansia de enriquecimiento y adorno. Mies van der Rohe no puede cambiar la naturaleza humana. Ningún arquitecto podrá sacar de raíz esa emoción primitiva, el primitivo amor por el adorno. Lo que es más: hasta que podamos aceptarla y satisfacerla, nosotros, como arquitectos, nunca produciremos una arquitectura de nuestros tiempos.

He llegado ahora al final de mi búsqueda... y quizá al principio de algo nuevo en materia de arquitectura. Es aún muy pronto para decir a dónde llevará este principio o quién estará a la vanguardia al acercarnos al zenit de nuestra época arquitectónica. Soy tan sólo un arquitecto que trata de instilar en su trabajo esa cualidad que hará que nuestra arquitectura sea visual y emocionalmente estimulante para el hombre de la calle. Otros arquitectos, consciente o inconscientemente, están buscando esa misma aceptación visual. No sé qué forma tomará ese amor por el adorno y el enriquecimiento. Quizá será ejemplificada por cúpulas hiperbolicoparaboloides o por los arcos neogóticos de Minoru Yamasaki.

Algo sí sé. Debemos aceptar el hecho básico de que, a menos que

adornemos y enriquezcamos nuestra arquitectura del siglo XX, no lograremos nunca nuestro fin.

A Menos que Adornemos

Aceptemos o no a Frank Lloyd Wright como un genio, a veces se muestra unilateral en ciertos aspectos de su concepción de la arquitectura: a pesar de sus muchas innovaciones en la proyección y la estructura, jamás perdió de vista el hecho de que sus edificios necesitaban adorno. Sus primeros trabajos son una prueba de ello. Fue sólo más tarde cuando algunos de sus trabajos empezaron a perder esa cualidad; esa carencia se siente agudamente ahora en el Museo Guggenheim de Nueva York. Si se hubiese adherido a ese amor por el adorno cuando proyectó el Guggenheim, quizá la estructura no fuese tan discutida como lo es.

En el curso de mi vida he visto florecer varias veces, inesperadamente, en las circunstancias menos propicias y en contra de toda lógica, ese primitivo y antiguo amor por el adorno. Por ejemplo, hace algunos años nuestras revistas de arquitectura volvieron a descubrir a Antonio Gaudí, el genio de Barcelona. Ciertamente que el estilo de Gaudí no tiene nada del concepto limpio de Gropius o de Mies van der Rohe, que estaban entonces en la cúspide de su carrera. Por lo contrario, Gaudí es llamativo, exuberante, con un amor tan aparente por el adorno, que hasta un niño puede sentir el estimulante enriquecimiento de sus estructuras.

Parece que todos estamos empezando a descubrir al mismo tiempo que el enriquecimiento y el adorno nos proporcionarán el único camino hacia la fase final de la arquitectura actual. No nos avergoncemos de esas básicas y primitivas emociones humanas. Aceptémoslas, aprendamos a entenderlas, amarlas e incorporarlas a nuestras estructuras. Entonces podremos lograr no, como algunos han dicho, el fin de una época sino, en realidad, el principio de la verdadera arquitectura del siglo XX.

FRANK LLOYD WRIGHT Y EL HOGAR NORTEAMERICANO

Por Frederick Gutheim

En contraste con el estilo formal de las compañías de arquitectos de hoy, Frank Lloyd Wright se alza como un símbolo del artista individualista comprometido con su propia visión. El mayor logro de Wright, según el Sr. Gutheim, es la transformación de la casa-habitación norteamericana en una estructura que es, a la vez, elegante y sencilla.

Veterano urbanista, Frederick Gutheim es ahora consultor principal del grupo de planeación preparatoria de "Habitat 76", la próxima conferencia de la Naciones Unidas sobre las "Comunidades Humanas". Es el director de la publicación *Frank Lloyd Wright on Architecture* y autor de una biografía de Alvar Aalto, el arquitecto finlandés. Actualmente trabaja en un libro sobre la capital de los Estados Unidos, intitulado *Washington, The Planned City* (Washington, Ciudad Planificada).

Cuando Frank Lloyd Wright, el más grande de los arquitectos norteamericanos, murió en 1959, cerca de los 90 años de edad, su carrera abarcaba casi tres cuartos de siglo y su fama era mundial. Los comentaristas lo compararon entonces con Da Vinci y Miguel Angel. Bruno Zevi, director de la revista *L'Architettura*, limitó su comentario a la siguiente pregunta: ¿Podríamos imaginar la arquitectura sin Frank Lloyd Wright?

Esta pregunta era especialmente apropiada para los Estados Unidos en donde, debido a que la moda del purismo arquitectónico expresado por los edificios de Mies van der Rohe estaba menguando, los jóvenes arquitectos ya volvían los ojos hacia la arquitectura "orgánica" que Wright había hecho suya. Era siempre una arquitectura de estructura, aunque él nunca negó la importancia de la localización ni la influencia de la funcionalidad. La extensa carrera de este arquitecto de Wisconsin, que primero estudió ingeniería y luego se sintió hipnotizado por la arquitectura de Louis Sullivan—el máximo exponente norteamericano del movimiento romántico llamado Art Nouveau, lo mismo que un notable diseñador de edificios comerciales—está marcada por una serie de sistemas estructurales a los cuales el arquitecto logró darles incontables variaciones en los 700 edificios que diseñó.

La creación de la casa-habitación norteamericana del siglo XX fue el máximo logro de Wright. Esta estructura baja, de un solo piso, extendida, sin pretensiones, fue anunciada originalmente como "el estilo pradera": una arquitectura indígena, creada para las inmensas vegas del Valle del Mississippi. Los grandes ventanales horizontales, los amplios pórticos y balcones, rompieron mucha de la tradicional separación de la casa y el jardín, y el plan de piso abierto de Wright, que unía varias de las habitaciones de la casa en un ininterrumpido movimiento fluido, era una creación inconfundiblemente autóctona, que ahora se ha copiado mucho en todas las regiones de los Estados Unidos y, cada día más, en el extranjero.

La casa diseñada por Wright constituyó una revolución en el estilo de vida de los norteamericanos. El arquitecto tenía clara conciencia de lo que estaba haciendo; expresó su credo en una conferencia dictada en 1902, en la que dijo: "La casa norteamericana será el producto de su tiempo, tanto espiritual como materialmente, y será respetada en todo el orbe debido a su integridad; su verdadero valor es el de una obra de arte". El tiempo le dio la razón.

Casas para una Vida sin Complicaciones

Tal como salió de su mesa de trabajo, más o menos en 1900, y alcanzó su culminación en las casas Robie (1909) y Coonly (1912), esa "casa de la pradera" se caracterizó por su silueta baja y sus sobresa-

Frank Lloyd Wright *con algunos estudiantes en Taliesin, su casa-estudio-academia de Wisconsin.*

"Falling Water"—*casa voladiza, en Pennsylvania, construida encima de una cascada natural.*

lientes aleros que acentuaban las líneas horizontales del paisaje suburbano de Chicago, donde se construyó la mayoría de las primeras casas de Wright. Los materiales eran madera entintada, ladrillo, argamasa natural, estuco y cristales, amasado todo en grandes conjuntos de ventanas. El aspecto general de esas casas era sombreado, acogedor, de gran unidad en el diseño, sencillas e inmensamente "habitables". Su organización interior era clara, lógica, expresión de una nueva vida sin complicaciones. Contrastaba notablemente con la herencia del siglo XIX, con su jerarquía familiar casi feudal, su estirada formalidad, su disciplina fría y anonadadora.

La característica más pronunciada de Wright era el continuo flujo de espacio, el "plano abierto", que ejerciera una influencia tan decisiva en los arquitectos europeos dos décadas más tarde, incluyendo arquitectos tan diferentes como Mies van der Rohe y Le Corbusier, junto con sus discípulos reconocidos como el holandés William Dudok. Pero en el desarrollo de su plano abierto Wright nunca olvidó lo que muchos de sus imitadores pasaron por alto: la necesidad de intimidad y aislamiento.

Después de las casas de la pradera vino un período de casas hechas de bloques de concreto—estructuras igualmente integrales—ejemplificadas por las casas Millard, Ennis y Barnsdall. Lujosas residencias todas ellas, estaban localizadas en California del Sur, en donde Wright ejerció por algún tiempo a su regreso de Japón y el triunfo de su Hotel Imperial, uno de los pocos grandes edificios que sobrevivie-

ron al terremoto que sacudió a Tokio en 1923. Hasta el fin de su vida, las casas fueron el tipo de construcción que predominó en su práctica como arquitecto. Nunca hubo un tiempo en que, porque estuviera atareado con trabajos mayores, un cliente esperanzado e interesado no pudiera llegar a su oficina para captar su interés y convencerlo de

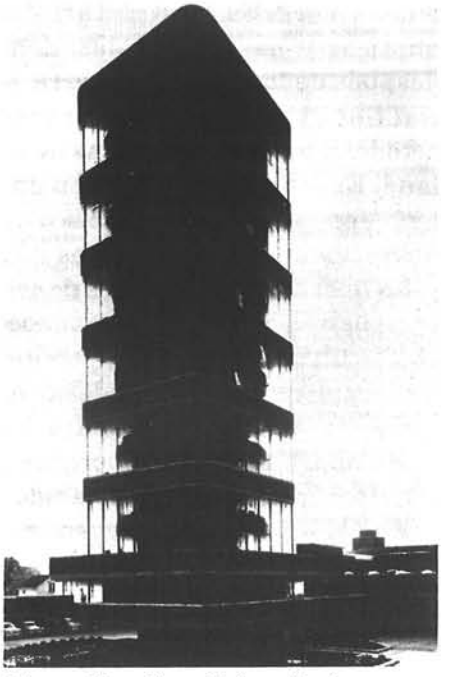
La casa de Herbert Jacobs—*primera de las casas económicas de Wright, que ha sido muy imitada.*

que le hiciera el proyecto para una casa. De esta manera, será posible para el historiador de la arquitectura seguir la huella de los sucesivos sistemas estructurales, en el diseño y ejecución de los cuales puede entenderse mejor la trayectoria de Wright, en términos de un solo tipo de edificio: la casa.

No sólo debe recordarse a Wright por sus grandes mansiones. Estaba orgulloso de las muchas casas pequeñas y de bajo precio que construyó para clientes que contaban con ingresos moderados. La casa de Herbert Jacobs (1937), cerca de Madison, Wisconsin, inicia ya una serie de casas modestas de un solo piso. Pero la creciente fama de Wright le trajo encargos para la construcción de edificios más grandes y costosos. En esas oportunidades mayores podemos ver a un Wright fiel a sus principios, sin importar cuál fuera el tipo o el costo del edificio. Dio integridad a la estructura monumental, aun al dotar de lujo a la más pequeña de las casas. Siempre empezaba con la mente puesta en los fines a que estaba destinado el edificio. Podía querer que una casa fuera acogedora, o que un edificio enorme de concreto tuviera un aspecto ligero y espacioso. Entonces, más allá de esos fines poéticos, Wright estaba siempre dispuesto a explorar las posibilidades de nuevos o antiguos materiales de construcción.

En el Hotel Imperial y en los Jardines Midway, un restaurante al aire libre construido en Chicago en 1914, desplegó su sin igual maestría en lo relativo a la magnificencia de espacios y el esplendor decorativo. Esas cualidades armonizaban cada día más entre sí.

Esa armonía es notable en los dos edificios proyectados para la Johnson Wax Company: la sede de las oficinas centrales y la torre de investigaciones, en los que las cualidades dramáticas de la arquitectura se derivan de la manera en que uno comprenda la estructura. El edificio está hecho de ladrillos, tanto por dentro como por fuera. Pero los ladrillos son sólo una pantalla para la estructura, como podemos ver claramente en los paneles de cristal que cubren el ángulo entre la pared y el techo.



Johnson Wax—*Torre de Investigaciones.*

La Liberación del Espacio

Es el mismo truco que el arquitecto había usado cuando introdujo los ventanales de cristal en las esquinas. "El espacio restringido simplemente no existe", exclamó Wright. "Allí donde siempre hemos experimentado esa construcción interior, podemos ver el cielo". Este dar espacio al espacio, la expresión esencial de la libertad en el diseño arquitectónico, Wright lo desarrolló aún más en el proyecto de su torre de investigaciones de la Johnson, en donde las bandas de ladrillos anclados y en saliente de la fachada desconocen toda base estructural. Por la noche, estamos igualmente conscientes de los balcones circulares de los pisos intermedios del laboratorio, volados. Toda la estructura cuelga de un mástil central, emancipando el espacio que encierra.

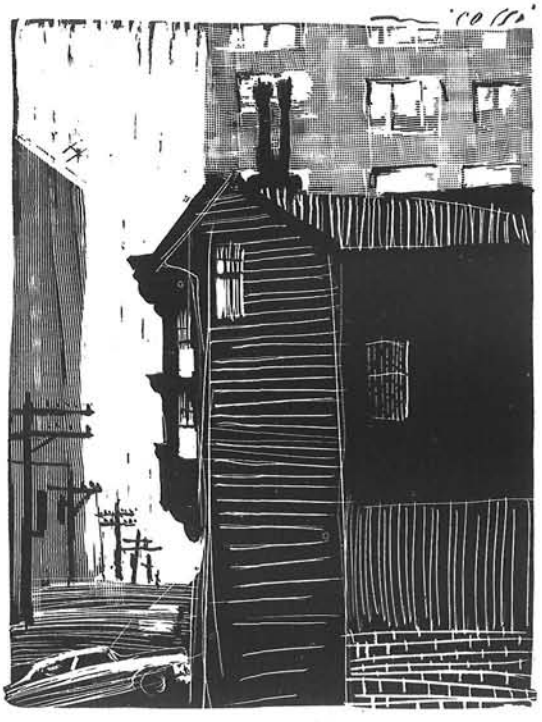
Concreto y Curvas

La lealtad de Wright hacia el concreto, rara vez el material preferido por los arquitectos norteamericanos, nunca flaqueó después del éxito inicial del templo llamado Unity Church, en Oak Park, Illinois. La desarrolló con base en la construcción de severas losas y paneles, para llegar luego a los perfiles de concreto más ricamente decorados de los Jardines Midway y del Hotel Imperial, y al sistema de bloques tejidos de las casas de California del Sur.

Pero la osadía estructural, posible gracias al uso de concreto, sólo se advierte más tarde en la vida del arquitecto, en edificios del tipo del Museo Guggenheim de Arte, en la Quinta Avenida de la ciudad de

Nueva York. Esas estructuras de formas curvas, circulares, ovales, elípticas y hasta espirales, dominan todo lo diseñado por Wright después de la Segunda Guerra Mundial. Se encuentran en edificios con fines tan diversos como puede ser una lavandería, una iglesia ortodoxa griega, o las casas de dos de sus hijos, en Arizona y Maryland. Esas formas curvas son un deleite en el interior de los almacenes Morris, de San Francisco y, como ya lo he mencionado antes, aparecen en los dos edificios de la Compañía Johnson.

La libertad de los pilones de concreto anclados y los techos de losas en salientes permitió los audaces diseños que el arquitecto efectuó en sus últimos trabajos y son un reto permanente para todos aquellos arquitectos que consideran que la construcción es una liberación y una fuerza de apoyo para las actividades humanas, y no una disciplina limitante y coercitiva. La esencia del trabajo que este arquitecto—tantas veces tenido por moscardón artístico y regañón nacional—llevó a cabo en su vida, consiste en que, a través de sus muchos estilos y maneras de construir, hay una idea central, siempre expresada en la estructura: libertad.

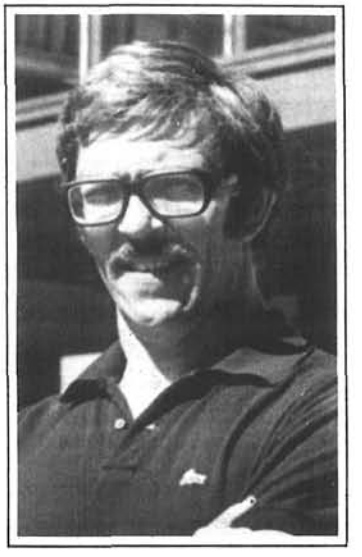


HACIA UNA ARQUITECTURA IMPURA

Por Franz Schulze

Las singulares y generalizadoras teorías de Robert Venturi sobre el medio ambiente urbano han provocado un acalorado debate entre los arquitectos estadounidenses. Venturi rechaza el profundo interés de la arquitectura moderna en la simplicidad, la pureza y el funcionalismo, y propone que los arquitectos abandonen esta posición y reconozcan la vitalidad que puede encontrarse en los elementos "caóticos" y "vulgares" de las ciudades del siglo XX.

Franz Schulze, que en este artículo examina las ideas y las obras de Venturi, es profesor de arte en la Universidad Lake Forest y crítico de arte del *Chicago Daily News*. Sus artículos sobre arquitectura aparecen también regularmente en varias revistas, y en la actualidad está a punto de terminar un libro sobre los arquitectos y la arquitectura de Chicago en los últimos 30 años. Es autor de *Fantastic Images: Chicago Art since 1945* (Imágenes Fantásticas: El Arte de Chicago desde 1945).



Durante el decenio pasado, los arquitectos estadounidenses han prestado mucha atención a ese concepto radical de la arquitectura que a principios del decenio de 1960 aglutinó a muchos de los arquitectos que habían tomado esta posición desde hacía bastante tiempo y que en su mayor parte eran diseñadores vanguardistas, residentes, casi todos, en la Costa Este de los Estados Unidos. El enunciado más importante que hizo este grupo proviene del arquitecto Robert Venturi, de Filadelfia, y aparece en sus libros: *Complexity and Contradiction in Architecture* (Complejidad y Contradicción en la Arquitectura) y *Learning from Las Vegas* (Aprendamos de Las Vegas). (La esposa y socia de Venturi, Denise Scott Brown, ha colaborado con él, tanto en sus obras sobre arquitectura, como en el diseño de sus edificios.)

Hasta ahora, las teorías elaboradas por el arquitecto Venturi y sus seguidores no se han concentrado en torno a un nombre simple y definitivo. Arquitectura "simbólica" o "asociativa", o bien arquitectura "pop"; diseño "conformado" o "inclusivista", así como "estética sin criterio", son algunos de los calificativos acuñados, y aunque en resumen sugieren una idea coherente acerca de esta nueva filosofía de la construcción, ninguno ha logrado manifestarse de manera integral y concisa.

El propio Venturi en una ocasión la llamó "pseudoarquitectura", sugiriendo con esta afirmación que el lugar apropiado para iniciar su examen, bien puede ser otro que el de la propia arquitectura, como por ejemplo, la pintura. Indudablemente, las ideas y los diseños del arquitecto Venturi refuerzan una antigua duda que consiste en que la arquitectura moderna tiene una deuda teórica muy grande con el arte moderno, y no al contrario.

Del Arte "Pop" a la Arquitectura "Pop"

Cuando en 1966 se publicó el libro *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, el arte "pop" había desarrollado ya su propio enunciado estético: en los objetos comunes estaba (cuando menos) plasmada la realidad, y dentro del caos y aglomeración de baratijas de la vida urbana contemporánea poseían (cuando menos) vitalidad. El arte pop, que se centraba alrededor de una bulliciosa fascinación con el fenómeno cotidiano (desde las latas de sopa hasta las fotografías de Marilyn Monroe), adquirió un tono irónico y en ocasiones despectivo en relación con la posición heroica y los matices morales que descubrió en el expresionismo abstracto de la década de 1950. Para los artistas "pop", el medio ambiente tenía un vigor y una capacidad de estímulo que radicaban en lo vernáculo, que los artistas "refinados", desde hacía mucho tiempo, habían combatido o soslayado.

El arte "pop" evitaba juzgar moral o estéticamente la vida diaria; antes al contrario, intentaba aprender algo de ella y, al hacerlo, producía un arte que incluía antes que excluir a toda la confusa imaginería de esa vida.

Las implicaciones del arte "pop" como una estética práctica que rebasaba el campo de la pintura y la escultura no fueron soslayados por Venturi. En realidad, la terminología que hemos utilizado en este artículo aparece con frecuencia en los enunciados del propio Venturi sobre la situación de la arquitectura contemporánea. Más o menos equivalente a los elevados puntos de vista de los defensores de la abstracción en la

Robert Venturi y Denise Scott Brown, *su esposa y colaboradora.*

pintura, es lo que Venturi llama arquitectura ortodoxa moderna, cuyo fundamento consiste en que el ambiente se ha corrompido y vulgarizado a causa del mercantilismo del *laissez-faire*, y que sólo puede salvarse mediante un ambicioso programa moralizante con una planificación ordenada, unificada y refinada. Lo que tiene en común con gran parte de los conceptos de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe y la escuela Bauhaus es el deseo utópico de purificar el medio ambiente eliminando el caos y la contaminación por medio de una arquitectura nítida, sencilla, pura y funcional.

Cuando Venturi comparaba estos objetivos con el verdadero impacto que ha producido el moderno movimiento arquitectónico en la sociedad moderna, adoptó una posición estética semejante a la reacción de los artistas "pop" hacia la pintura abstracta. En su opinión, la arquitectura moderna no ha *logrado* reordenar al mundo ni tampoco ha contribuido a que se convierta en un lugar más sano y más humano. El caos es un hecho inevitable y preponderante que se deriva del ambiente urbano contemporáneo. Si la arquitectura ha de asumir la tarea de mejorar el medio ambiente integral con verdadera eficacia, lo más probable es que deban aplicarse conceptos y normas diferentes a los de la arquitectura ortodoxa moderna.

La crítica de Venturi está cimentada en algo más que en la evaluación de las soluciones propuestas al problema del caos moderno, y en realidad implica una concepción radicalmente diferente del conflicto. Es posible que, efectivamente, la situación de caos deba examinarse desde otro punto de vista. ¿Estamos seguros de que el ambiente está tan deteriorado y de que esta situación es totalmente irremediable, es decir, tan "caótica" como la considera la teoría moderna? La respuesta de Venturi es "no" y agrega que "la complejidad y la contradicción" son elementos que permiten, en ocasiones, la realización de obras de arte estimulantes y profundas. Recuerda que T. S. Eliot calificó al arte isabelino como "arte impuro" en el que se explotan la complejidad y la ambigüedad: "En una obra de Shakespeare... hay varios grados de significado". Y cita al crítico literario Cleanth Brooks: "Si el poeta... debe dramatizar la singularidad de la experiencia, aun cuando tenga que pagar tributo a su diversidad, entonces debe recurrir a la paradoja o la ambigüedad". Venturi sostiene que los arquitectos modernos han negado todo esto:

> En su intento por romper con las tradiciones y por comenzar de nuevo... han aclamado la novedad de las funciones modernas, desentendiéndose de sus complicaciones. En su papel de reformadores, de manera puritana invocan la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de diferentes necesidades con sus yuxtaposiciones.

Prosigue apoyando sus argumentos en el análisis de muchos de los monumentos del pasado: desde una escalinata diseñada por Miguel

La "faja" de Las Vegas—*"un escape para automóviles, complejo, vital, informal"*.

Angel hasta el edificio del Ayuntamiento de Brujas, en Bélgica, que se han enriquecido y revitalizado mediante la ambigüedad, la incongruencia y la paradoja formal. A partir de estos ejemplos, llega a la conclusión de que la transgresión de las normas es un acierto: "El irracionalismo aparente de una de las partes se justificaría por la resultante racionalidad del conjunto, es decir, que las características de una de las partes tienen que sacrificarse en beneficio del conjunto".

La Unidad se Disfraza de Manera Caótica

Este aforismo fue la base de las observaciones que Venturi consignó en su libro *Aprendamos de Las Vegas*, publicado en 1972. Al igual que los artistas "pop", Venturi decidió reconsiderar el "caos" de manera imparcial y fría, con el propósito de examinar sin prejuicios la sección de Las Vegas—en el estado de Nevada—donde se agrupan cabarets y casinos de juego, "faja" iluminada con enormes letreros de neón. Según los cánones del gusto ortodoxo moderno,

esta zona está considerada como el epítome de la fealdad arquitectónica y de la vanalidad urbana, sin ninguna posibilidad de redención. Venturi afirma que lo que él vio fue un conjunto que se resuelve con una cierta unidad, una unidad más sutil y más compleja que la simplificada pureza de la línea defendida por la arquitectura moderna, y que está poseída por una vitalidad que tiene su origen, principalmente, en las paradojas y ambigüedades de la planificación de Las Vegas.

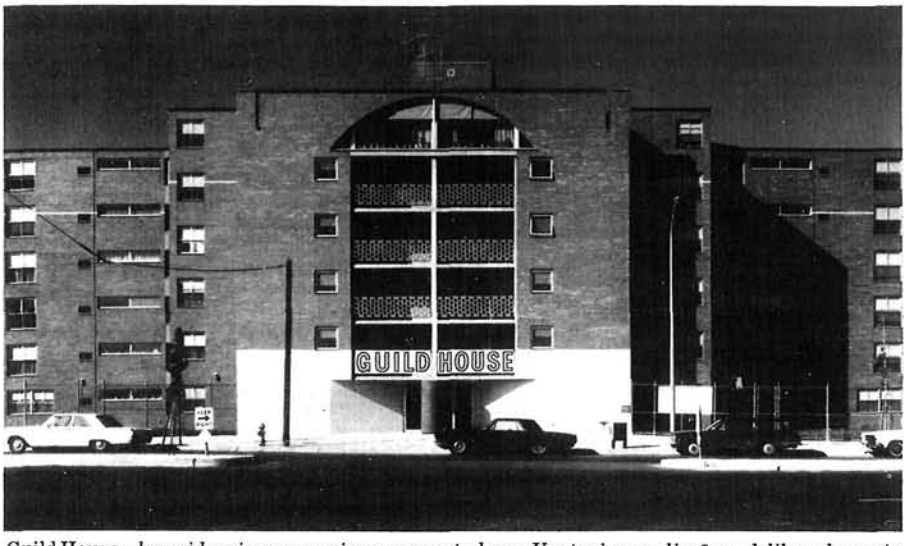
La "faja" de Las Vegas en realidad está nítida y obedientemente (aunque de manera bastante complicada) orientada al tipo de actividad humana que se desarrolla en este lugar, lugar que ante todo es un autoescape, un ambiente que la gente cruza en automóvil en todos sentidos, rápida y espasmódicamente, tanto de noche como de día. Es así como el espacio es un elemento fluido y cambiante a todo lo largo de la faja, perforado por la luz y disuelto en movimiento, en mayor medida que articulado por las formas. Cuando la gente camina en este lugar, por lo general lo hace en espacios interiores, semioscurecidos (casinos o cabarets) en los cuales, el "espacio es ilimitado porque la luz artificial oscurece sus límites más que definirlos" y "el tiempo tampoco tiene límites porque la luz del mediodía y la de la medianoche son exactamente iguales. La estructura del tránsito, por otra parte, es nítida y coherente, ya sea debido a las señales pintadas en el pavimento y a los símbolos que indican la dirección, o a las grandes marquesinas que atraen a los clientes y les señalan el lugar de su destino, y cuentan, además, con amplios estacionamientos para vehículos, convenientemente conectados a los edificios que se levantan adoptando formas de cajas anónimas de construcción barata.

La Arquitectura como Comunicación

En resumen, la arquitectura de la "faja", en el sentido ambiental, está basada en la comunicación en mayor medida que en la forma. Es simbólica más que espacial y, además, es informal, antiheroica y carece de majestuosidad. Venturi finaliza su estudio con la admonitoria insistencia de que "Las Vegas ha sido analizada para los propósitos de esta obra como un fenómeno de comunicación arquitectónica; no se discuten sus valores". Lo que intenta establecer Venturi es que Las Vegas está ordenada, desde el punto de vista arquitectónico, de una manera que franca y cándidamente se acomoda a las necesidades inmediatas, sin la intervención de una tecnología inhibidora derivada de la teoría aceptada del buen gusto y el purismo. El "caos" no se percibe como caótico, sino como algo que abunda en la vida y que tiene una energía y una gran coherencia propia, de la cual no solamente podemos aprender, sino tal vez desarrollar una arqui-

tectura consciente que se ajuste a nuestro mundo mutable, fluido.

Charles W. Moore, antiguo colega de Venturi en la facultad de arquitectura de la Universidad Yale, aportó más luces a los enunciados de Venturi al escribir que nuestro concepto de los lugares, "la

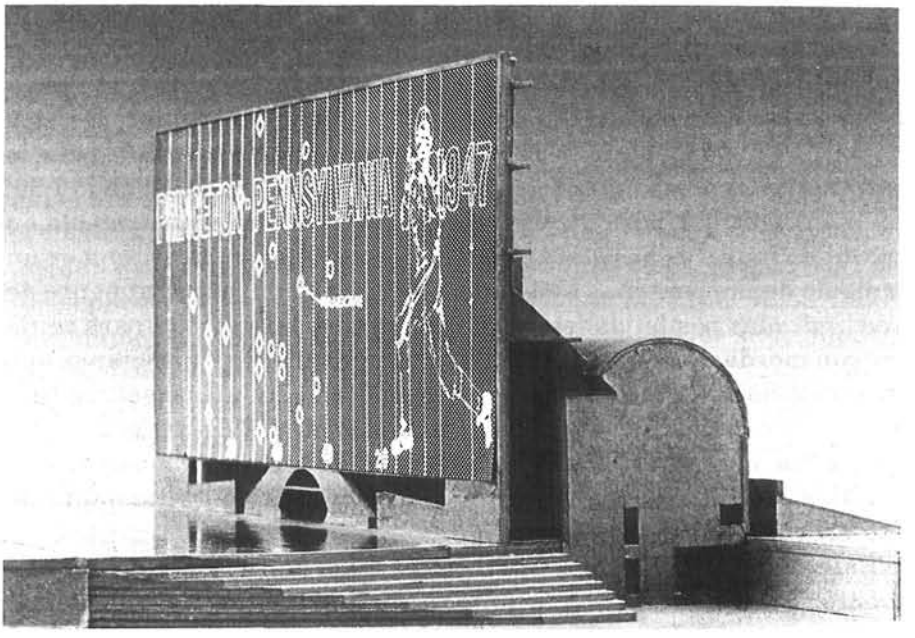


Guild House—*la residencia para ancianos proyectada por Venturi, cuyo diseño es deliberadamente "común".*

ordenada extensión de la idea del hombre sobre sí mismo en sitios determinados de este mundo", ha cambiado enormemente en el siglo XX a causa de la revolución electrónica total.

> Los sitios más vigorosos y eficientes que nuestros antepasados construyeron para sí mismos y que nos legaron, existen en espacios contiguos. Funcionan dentro de una organizada jerarquía de importancias, en primer lugar, dividiendo lo que está adentro de lo que está afuera y después, de alguna manera, arreglando las cosas en orden de importancia para que los objetos den importancia a un determinado lugar y para que el lugar dé importancia a los objetos.
>
> En la actualidad, sin embargo, nuestros propios lugares, al igual que nuestras propias vidas, no están unidas dentro de un espacio contiguo. Nuestro orden no está fincado en un interior discreto, nítidamente separado de un exterior hostil en el que tenemos la libertad de estructurar una simulación visible de nuestra visión del mundo. Este mundo, que es lo más importante para nosotros... durante los últimos 50 años no ha podido ser en realidad visible. Disfrutamos nuestra capacidad de realizar un inmediato contacto electrónico con la gente que vive en cualquier parte del globo. Esto quiere decir que nuestros nuevos lugares están conformados con material electrónico y no con materia visual.

En lo que Moore entiende por "lugares del siglo XX" la comunicación tiene precedencia sobre las antiguas relaciones fijas, estáticas y "jerárquicas" de volumen y espacio. Por tanto, se sigue que la arquitectura contemporánea debe tratar de expresarse en mayor medida



Proyecto del Salón de la Fama del Fútbol *(sin realizar)—la cartelera electrónica presenta imágenes con movimiento.*

a través de ideas, signos, símbolos y modelos de tránsito que mediante la forma más "abstracta" de volúmenes y espacios formalmente ordenados. El desencanto que tanto Moore como Valentine han experimentado en relación con los proyectos "utópicos" los ha convertido en creyentes de la vitalidad derivada de lo que hace la gente cuando, abandonada a sus propios recursos, construye un "lugar" para habitarlo. Esto lo afirma Moore con sus propias palabras: "Con la mayor cantidad de vitalidad posible, y no con la menor", invirtiendo el famoso lema de la Bauhaus, "menos es más".

Los Edificios de Venturi

Las teorías de Moore y de Venturi y sus seguidores tienen muchos aspectos e implicaciones que tienden a proliferar, pero la pregunta que debe plantearse en toda su magnitud es la siguiente: ¿Qué aspecto tienen sus edificios?

Probablemente el más famoso de los comparativamente escasos edificios construidos por Venturi es el llamado Guild House, un hogar para ancianos patrocinado por la *Sociedad de los Amigos* (cuáqueros), que a primera vista no atrae la atención de la gente, ya que se encuentra situado al sur de la calle Spring Garden, en Filadelfia. Una de las razones de esta modestia en las formas reside en el presupuesto tan bajo destinado al renglón arquitectónico, pero en realidad en gran parte es el resultado de una intención consciente.

El arquitecto decidió que este edificio debía ser construido en un barrio bastante anodino, y que tuviera un diseño muy semejante a cualquier proyecto habitacional común. Venturi señala que *forma parte* de ese barrio y que *es* un proyecto habitacional común. En esta declaración está implícita la ironía al igual que el candor, pero la ironía que expresa la antena de televisión de oro anodizado (elemento discutible, para decirlo con mucha suavidad) que tremola en la Guild House, es bastante explícita. Para Venturi, la antena es un símbolo de las personas de edad que allí habitan, especialmente de sus limitadas posibilidades de diversión, ya que se utiliza para señalar con mordacidad la patética situación general de los ancianos que viven en hogares para ancianos. En realidad, su arquitectura funciona como crítica social (si los ocupantes del edificio aprecian esta sardónica demostración o si preferirían disfrutar de una decoración estética más convencional, es una cuestión que aparentemente no fue prevista por el arquitecto).

Este dispositivo ilustra la forma en que Venturi recalca el elemento de asociación en la arquitectura. Rechaza la tendencia de la arquitectura moderna de desnudar de toda decoración un edificio, es decir, considerar los espacios y las formas del edificio como decoración, ya que, además de oscurecer el vocabulario oficial de la arquitectura, esta tendencia desconoce la fuerza tradicional que tiene un edificio para expresar conceptos, valores y relaciones espaciales.

Las razones en las que se apoya la posición de Venturi podrían sugerir de hecho que el proceso se ha invertido: la idea y la comunicación deberán servir de guía al diseño de la estructura. En su proyecto (aún no realizado) para un Salón de la Fama del Fútbol sostiene precisamente esta posición. En este caso, el propio edificio (que está destinado a albergar reliquias y récords deportivos, a presentar exhibiciones y proyecciones de películas, además de llenar las funciones de un santuario nacional del deporte, se ve empequeñecido

Proyecto Habitacional *de Venturi, que resultó premiado, y que pretende desarrollar formas familiares para el público.*

por una inmensa cartelera, con 200.000 luces electrónicamente programadas para producir imágenes en movimiento, palabras, frases y hasta diagramas de juegos de fútbol. La cartelera y sus mensajes, visibles desde el extremo de un amplio estacionamiento para automóviles, no son simplemente accesorios de la construcción, sino parte integral del conjunto. Ciertamente, es posible que constituyan el elemento central porque, tal como lo afirma Venturi, "los símbolos pueden evocar la instantánea asociación, fundamental para los vastos espacios predominantes en la actualidad, las altas velocidades, los complejos programas y posiblemente los apagados sentimientos que responden únicamente a estímulos audaces".

¿Antiarquitectura?

Cuando los críticos califican la teoría de Venturi como antiarquitectura, por lo general lo hacen como una severa repulsa, pero el propio Venturi no lo acepta como tal. En realidad, ha declarado que "nuestra era es diferente, es antiarquitectónica, no es una época heroica (el antihéroe es nuestro héroe), ni tampoco universalista" y está dispuesto a defender esta idea en la medida en que considera que lo requieren los problemas de la época. En relación con la Exposición Bicentenaria de Filadelfia, que va a celebrarse en 1976 para conmemorar el segundo centenario de la Independencia de los Estados Unidos, ha propuesto un proyecto característico, en el que, en rigor, la arquitectura desempeña un papel mucho menos importante del que ha desempeñado en la mayoría de las exposiciones celebradas anteriormente, subrayando el progreso social en mayor medida que el tecnológico, así como los problemas sociales de nuestro tiempo. En esta forma, Venturi propone que la exposición no se considere como un movimiento, sino como un programa, en el cual los proyectos relacionados con el beneficio y las reformas sociales tengan prioridad en relación con un complejo y costoso diseño para las instalaciones de la feria. En la medida en que la arquitectura logre plantear estos argumentos, por ejemplo en el campo de la construcción de conjuntos habitacionales populares, es posible que sean tomados en consideración; sin embargo, también aquí debe acentuarse, primordialmente, el aspecto de la modestia estructural. En lo que se refiere al proyecto de la feria, Venturi ha pensado utilizar anuncios llenos de color y globos y estatuas infladas de estilo "pop", de 40 pisos de altura, para crear un ambiente espectacular, a base de elementos desmontables y de bajo costo.

> Esto hará que el asistir a la feria se convierta en algo muy especial, muy diferente de cualquier actividad cotidiana: será como asistir a un baile de fantasía. Mientras tanto, los edificios colocados detrás de los letreros bien pueden ser pequeños y permanentes y fácilmente adaptables en el futuro.

> Sin embargo, los edificios no son los medios de comunicación del mensaje: los aparatos de cine y los letreros son los medios de comunicación en la actualidad.

Los proyectos de la Exposición y el Salón de la Fama del Fútbol, son probablemente ejemplos exagerados, producto de las observaciones que hizo Venturi en Las Vegas, y de sus propias ideas. Pero Venturi y Moore, así como varios de sus colegas, en su mayor parte residentes de la Costa Este de los Estados Unidos, han construido otros edificios cuya concepción no es tan extremosa, ni en su forma ni en sus funciones, pero que de cierta manera incorporan sin lugar a dudas algunas de las ideas esbozadas anteriormente. Uno de los ejemplos más característicos por su brillantez, es la propia residencia de Moore en New Haven, una muestra típica de la arquitectura "burlesca". Moore adquirió una sencilla casa de principios del siglo XIX y la adornó con tres grandes espacios verticales, disueltos en una compleja fuga de espacios y formas subordinadas. El diseño exterior, con sus discordantes yuxtaposiciones de formas "pop" y con vestigios de formas tradicionales, se conjuga con el estilo híbrido de la totalidad de la estructura. El resultado de estas combinaciones es una sátira sumamente complicada, un nudo de caprichos; pero al contemplarlo nuevamente reconocemos que son las cualidades de que—según Moore y Venturi consideran con amargura—carecen los edificios ortodoxos modernos.

Resistencia a la Tecnología y la Planificación

La reacción de la crítica tiende a concentrarse principalmente en las teorías de Venturi en menor medida que en sus diseños, porque Venturi tiene que trabajar con presupuestos bastante generosos para lograr una trasposición completa y definitiva de sus teorías. Sus seguidores y detractores se han agrupado, de manera bien definida y apasionada, en posiciones opuestas. La mayoría de sus defensores forman parte o tienen relación con la arquitectura institucional, ya bien establecida, de la Costa Este, donde el interés por las ideas avanzadas ha sido siempre mayor que en el resto del país. El hecho de que Venturi represente a la *verdadera* vanguardia arquitectónica es materia de discusión para muchos otros arquitectos, quienes comparten el punto de vista de Mies Van der Rohe, de que en este siglo la tecnología es un instrumento cuyo potencial es necesario y decisivo para la arquitectura. Sostienen que son ellos los que van a la "vanguardia", en virtud de su interés por utilizar los instrumentos más modernos de la tecnología. Sin embargo, en los conceptos de Venturi se advierte un desencanto perfectamente manifiesto en relación con la tecnología y con lo que se considera como "planificación" en el sentido contemporáneo del término. Pero esto

es precisamente lo que sus admiradores de la Costa Este aprecian en Venturi: en otras palabras, lo que consideran su vanguardismo. Un fenómeno muy notable que se ha presentado en el arte contemporáneo es el desencanto en relación con las utopías sociales y el optimismo intelectual, lo que a su vez ha provocado una corriente igualmente persistente de ironía que las desvirtúa. Como estos contrastes son también evidentes en las teorías de Venturi, para muchos de los arquitectos que forman el grupo de la Costa Este, las tendencias de Venturi son bastante más aceptables para el futuro, que el concepto de los modernistas en relación con los problemas arquitectónicos de nuestro ya tan avanzado siglo.

Hasta Vincent Scully, el distinguido crítico e historiador de arquitectura de la Universidad Yale, ha demostrado un gran interés en los conceptos vertidos por Venturi. En relación con el libro *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Scully se expresa así: "Probablemente es la obra más importante que se haya escrito sobre arquitectura desde *Towards an Architecture* (Hacia una Arquitectura), publicado en 1923, cuyo autor es Le Corbusier. En esta obra se exigía un noble purismo en la arquitectura, tanto en los edificios como en las ciudades en su conjunto, y en la obra de Venturi se acogen las contradicciones y complejidades de la experiencia urbana en todos los niveles"; y Arthur Drexler, jefe del departamento de Arquitectura del Museo de Arte Moderno de Nueva York, considera que Venturi ha desarrollado "la teoría más original y coherente sobre arquitectura de ésta y muchas generaciones futuras".

Es indudable que la mayoría de los movimientos vanguardistas históricos de este siglo han llegado a convertirse en los más relevantes de su época, y probablemente las teorías de Venturi tendrán el mismo destino. No obstante, muchos de los argumentos en su contra, no parecen ser la típica defensa reaccionaria que suele relacionarse con la retaguardia histórica. Por una parte, el crítico y editor Peter Blake rechaza la opinión de que las teorías de Venturi son tan novedosas como lo proclaman sus defensores. Blake cita numerosos proyectos de arquitectura "pop" del tipo Venturi, en especial los del arquitecto Herbert Bayer, realizados en la década 1920. Menciona además el artículo de Douglas Haskell, que con el título "Jazz in Architecture" (El Jazz en la Arquitectura), apareció en el *Architectural Forum*, y afirma que "muchos de los puntos de vista que sostiene Venturi acerca de la cultura pop como recurso arquitectónico, son casi idénticos". Además, Blake se atreve a poner en tela de juicio algunas de las premisas de Venturi, en especial su afirmación de que la arquitectura ortodoxa moderna está obsesionada por el orden, puro y simple.

Unicamente Mies, de entre los arquitectos más notables de nuestra época, podría ser acusado con fundamento de haber tenido sueños de

"orden arquitectónico puro y relamido", y sin embargo, esta declaración bien podría ser calificada como superficial: la noción integral de Mies del "espacio universal" implica cambios impredecibles, contradicciones.

Los Críticos de Venturi

Sin embargo, la mayor parte de los críticos de Venturi no se ocupan de su originalidad. Aun cuando muchos de ellos consideran que sus ideas son fascinantes como materia de especulación, no admiran sus obras en sí, ni tampoco las implicaciones filosóficas de sus teorías, y sostienen que aunque estuvieran de acuerdo con el desencanto manifestado por Venturi y con su correspondiente expresión irónica, es difícil apreciar las deformaciones arquitectónicas que ambos elementos pudieran producir o permitir, a saber: la vulgarización de las formas y el abaratamiento de los materiales, factores que difícilmente pueden ser motivo de alabanza.

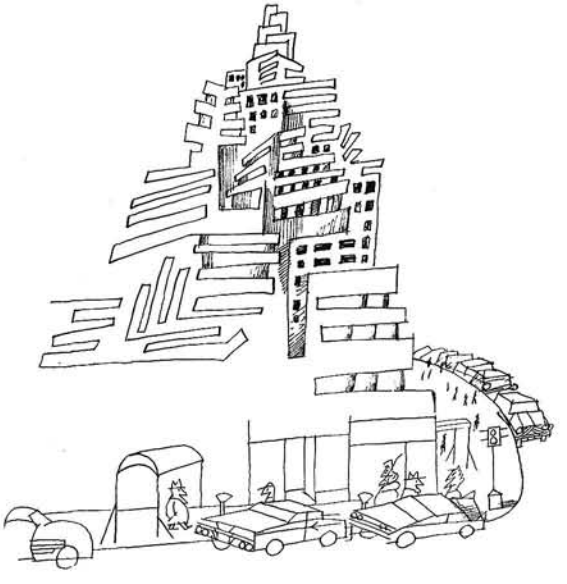
Por otra parte, si admitimos el fracaso del antiguo orden utópico, es decir, el caos anterior y actual, resultaría bastante inadecuado e improductivo. El desprecio de Venturi hacia las formas arquitectónicas y su concepto de la "antiarquitectura", bien pueden ser ideas fascinantes, comparables a los equivalentes de la tendencia de la antiforma y el antiarte que han aparecido recientemente en el campo de la pintura y la escultura. Sin embargo, en opinión de sus críticos, una analogía de esta naturaleza oscurece una importante diferencia: la pintura y la escultura pueden darse el lujo de esta autonegación, ya que en los tiempos modernos se han convertido en esferas eminentemente intelectuales en las cuales cualquier postulado teórico resulta admisible, mientras que la arquitectura sigue siendo un instrumento utilitario. Degradarla como forma equivale a repetir la posición de los pintores de salón del siglo XIX, quienes intentaron convertir la pintura en literatura y que, en este proceso, distorsionaron sus formas. (Estos pintores también invocaron el factor de la "comunicación" para justificar su trabajo.)

De allí se deriva la acusación de que el propio Venturi, y no el modernista, es el precursor del empobrecimiento en la arquitectura, por no hablar de barbarie. Esta contra-acusación tiene relación con otra, que afirma que la posición de Venturi de rechazo al "orden utópico", y su deseo de "ajustarse a aquello que hace la gente", no son tanto populistas como criptoaristocratizantes, ya que en las ideas populistas no caben las sutiles y refinadas ironías, las penetrantes mordacidades y las distorsiones rebuscadas que matizan todas sus ideas.

La magnitud de la distancia que separa a sus oponentes puede discernirse teniendo en cuenta el grado en que Venturi es desdeñado, así como la medida en que es objeto de atención. En Chicago, ciudad donde desde hace más de un decenio viene predominando una

nueva tradición derivada principalmente de las ideas de Mies van der Rohe y del estilo tradicional, Venturi es muy poco conocido y casi no se comentan sus obras y sus teorías. Entre los pocos arquitectos que se han molestado en conocerlo—se considera que la ciudad de Chicago es lo suficientemente arquitectónica como para tener su propia arquitectura institucional—la opinión acerca de sus teorías va desde la más absoluta indiferencia hasta la franca hostilidad. Rechazan el punto de vista de Venturi de que la arquitectura ortodoxa moderna renuncia a los edificios idiosincrásicos a favor de los tipos abstractos, y que por esta razón ha limitado sus capacidades urbanísticas. Como contraste, señalan que el centro de Chicago es en la actualidad uno de los complejos urbanos arquitectónicos más impresionantes del mundo, aun cuando esté profundamente influida por los "modernistas ortodoxos".

Es posible que esta honda división de opiniones constituya en mayor medida un símbolo de la saludable condición de la arquitectura institucional en los Estados Unidos, que de la naturaleza localista de sus partes. Ciertamente, en el llamativo contraste entre Chicago y Las Vegas (pasando por lugares como Boston, Los Angeles y buen número de universidades con sus campos y recintos) hay una notable variedad de principios arquitectónicos básicos que están en acción; pero si la importancia esencial de las teorías de Venturi sigue siendo materia de controversia, nadie contradice su vigorosa aportación a la variedad de la arquitectura nacional.



EL ARQUITECTO-PROYECTISTA Y LA CIUDAD

Por Victor Gruen

Un famoso arquitecto contempla un nuevo campo para su profesión: la creación de edificios y medio ambiente que no sean primordialmente para los ricos y poderosos, sino para la mayoría de la humanidad y, en un mundo que se urbaniza, eso significa salvar y renovar las ciudades colocando a la tecnología, en especial al omnipresente automóvil, al servicio del hombre.

Victor Gruen nació y se educó en Viena pero ha vivido y trabajado en los Estados Unidos desde 1938. Hasta su retiro en 1968, fue el jefe de una de las principales compañías de arquitectos especializada en desarrollo urbano. El Sr. Gruen ha representado un papel sobresaliente en la preparación de proyectos de reurbanización en varias ciudades de Estados Unidos, entre las que figuran Fort Worth, en Texas, y Boston, en Massachusetts. Todavía participa activamente en el Victor Gruen Center for Environmental Planning (Centro Victor Gruen para Planeamiento Ambiental), que tiene oficinas en Los Angeles y en Viena. Entre sus libros podemos citar: *The Heart of Our Cities* (El Corazón de Nuestras Ciudades) y *Centers for the Urban Environment* (Centros para Ambiente Urbano).

En el siglo XX, tanto el alcance como el carácter de la arquitectura han cambiado de un modo decisivo. Ni los miembros de la profesión, ni el público en general, han apreciado en su totalidad el impacto y la naturaleza de ese cambio.

En siglos anteriores, la arquitectura era un artículo del que sólo podían gozar los ricos y los poderosos, que lo usaban para dotar de belleza, prestancia y gloria las estructuras que requerían para habitación personal o de sus subordinados, para sus edificios de gobierno, sus monumentos y lugares de descanso eterno y para las estructuras que serían ornato de sus ciudades y campiñas. Por lo general, el orden social del pasado, con pocas excepciones, estaba construido según el principio de la pirámide, con una pequeña minoría en la cúspide y una gran mayoría en la base.

Esa pirámide social se está aplanando, su cúspide ha desaparecido y su base se ha extendido. El cliente del arquitecto ya no quiere palacios, castillos ni mansiones, sino la proyección y diseño de servicios para las multitudes. Conjuntos habitacionales, recintos para

industrias, escuelas, edificios para oficinas, centros comerciales, aeropuertos, terminales de autobuses: esos son los tipos de construcciones que mantienen ocupados al 90 por ciento de los arquitectos.

En todas partes hay una gran diferencia entre la necesidad que existe de esas construcciones y las que en realidad se están llevando a cabo. Cada día hay más presión en el sentido de que es necesario llenar esas necesidades a la mayor brevedad posible y con la máxima economía. En estas circunstancias, la posibilidad de expresión personal, tanto para el arquitecto como para el cliente, se ha reducido considerablemente. El nuevo cliente, que de hecho es la mayoría de la humanidad, desea que esos requisitos se cubran rápida y económicamente, de manera que rindan productos que funcionen bien.

El Hombre Contra la Máquina

Además de ese cambio sociológico ha habido factores secundarios que han influido significativamente en la arquitectura. Vivimos en una era de crecimiento explosivo de la población y rápido desarrollo tecnológico. En las zonas urbanas de todo el mundo, el espacio se está haciendo cada día menor y esas zonas se están congestionando, no sólo con la hinchada marea de humanidad, sino con el creciente ejército de esclavos mecanizados, formado por aparatos de todos tipos, de los cuales el más conspicuo es el automóvil.

La relación entre la población de esclavos mecanizados y la de seres humanos llegará, a la postre, a eclipsar la contienda entre los propios hombres, la relación entre razas y naciones y las diferencias entre los sistemas políticos. Establecer el orden en esa relación, con el fin de que los seres humanos logren verdadero dominio sobre sus esclavos mecanizados, es el máximo reto de nuestros tiempos.

La amenaza más obvia de uno de los frutos tecnológicos de la humana inteligencia radica en la existencia de instrumentos del tipo de la bomba atómica que, de escapar a nuestro dominio, amenaza con volarnos a todos en mil pedazos. El control de ese esclavo mecánico es algo que está fuera del campo de la arquitectura, ya que descansa en las manos de los estadistas. Pero, suponiendo—con optimismo—que ese malvado genio pueda ser dominado, todavía existe la amenaza del resto de los esclavos mecánicos y esa amenaza debería ser de la incumbencia de nosostros los arquitectos, que somos los que damos forma al ámbito en que se mueven las personas.

En contraste con ciertas expresiones de la era de la tecnología, tales como máquinas industriales que pueden estar alojadas en fábricas, aviones que pueden estar alojados en aeropuertos o en el aire, ferrocarriles que pueden estar limitados a sus derecho de vía, cohetes que pueden afectar otros cuerpos planetarios que no son el nuestro, hay uno que, por su propia naturaleza, tiene la tendencia a

extenderse por todo el medio, ya sea natural o creado por el hombre. Esta expresión única de nuestra era tecnológica es el automóvil, cuya tasa de nacimientos es mucho mayor que la de los seres humanos, y que, por lo menos en el Hemisferio Occidental, amenaza con acorralar a los hombres en un pequeño rincón.

En los Estados Unidos, la actual población de automóviles llega a más de la mitad de la de seres humanos, pero los requisitos de espacio de cada uno de esos seres mecánicos son mucho mayores que los de sus amos humanos. El espacio que requiere desde su nacimiento (en la planta armadora) hasta su muerte (en el cementerio para automóviles) y las necesidades intermedias como son moverlo, almacenarlo, alojarlo, mantenerlo en buenas condiciones de operación, cuidar su aspecto y aun mejorarlo, etcétera, son tales, que los gastos correspondientes son mucho mayores que los gastos análogos que una persona necesita. He aquí que el mayor reto para el arquitecto de la actualidad es la creación de patrones de organización urbana que vuelvan a colocar al hombre en su papel de amo del medio urbano y que releguen a sus esclavos (los automóviles) al lugar que les corresponde como aparatos que deben desempeñar una función útil.

Las ciudades de nuestro tiempo son la muestra de que no hemos tenido éxito en esa empresa. Los automóviles no sólo matan o dejan lisiadas a miles de personas anualmente, sino que esparcen el máximo peligro a largo plazo constituido por los humos contaminantes y el ruido que daña los nervios. Paradójicamente, a pesar de haber sido construido e inventado como un medio de movilidad, también nos ha despojado de la movilidad misma en ciudades y suburbios, debido a que congestiona calles y carreteras.

Los habitantes de las ciudades han reaccionado de dos maneras ante este reinado del terror. Primero, han escapado de él hacia suburbios distantes, ocasionando así que nuestras ciudades se dispersen. En segundo lugar, han tratado de seguirle la corriente al dictador mecánico facilitando sus condiciones de vida, ampliando las calles, demoliendo en el proceso casas habitación y otras estructuras, destruyendo parques y monumentos, dividiendo comunidades establecidas, sacrificando cada día más del espacio vital del hombre en aras del monstruo mecánico en forma de zonas de estacionamiento, almacenes y cocheras, gasolineras y talleres de reparación, lotes para la venta de automóviles, etcétera. En los E.U.A. existe una ciudad que puede servir como ejemplo de la urbe dominada por el automóvil: se trata de Los Angeles, en donde se ha llegado a un punto tal, que dos terceras partes del centro han sido abandonadas por la gente para entregarlas a los esclavos mecánicos.

Pero ni la huida ni la sumisión han apaciguado el insaciable apetito del automóvil. Sin embargo, casi han logrado destruir las cualidades deseables en ciudades y zonas metropolitanas, y han conver-

tido muchas de nuestras urbes en cementerios económicos y nuestras zonas suburbanas en monstruosos desiertos culturales.

Contraataque al Automóvil

Las oleadas del asalto enemigo han llegado tan repentinamente y con un poder mecánico tal, que nos tomaron por sorpresa y sin preparación. Sin embargo, ya es tiempo de contraatacar.

Probablemente el automóvil, como medio de transporte, se quedará con nosotros, y quizá crezca en importancia, por lo menos en el futuro previsible. Habremos de inventar modos y maneras de vivir en la era del automóvil sin dejar de ser amos de nuestro destino y de nuestro medio ambiente. Para lograrlo será necesario reorganizar nuestros patrones urbanos, lo mismo que nuestro punto de vista en cuanto al uso de espacio en nuestras ciudades, zonas metropolitanas y campestres. Para lograr una relación sana, deberemos emplear el ingenio que nos ha permitido crear nuestro aparato tecnológico.

Los primeros signos alentadores en el sentido de que arquitectos y proyectistas (yo considero esos términos como sinónimos) han reconocido la importancia y el alcance de esa tarea son ahora evidentes. Esas muestras del naciente patrón urbano son, en gran medida, todavía meras ideas. En menor parte son verdaderos planes y proyectos y, una parte más pequeña, han llegado a constituir elementos limitados del nuevo patrón urbano que ya han sido construidos.

La filosofía básica de los planes en que se sustenta el contraataque es la de dar una nueva forma al medio ambiente urbano, con miras a un diseño de carácter celular, semejante al sistema que la naturaleza misma utiliza en todas sus manifestaciones, desde el ser unicelular (la expresión más primitiva) hasta la organización del sistema planetario. Las células y formas celulares dentro del patrón urbano deberán variar en tamaño y composición, dependiendo de las necesidades y requisitos.

Las formas celulares simples deberán quizá usarse en zonas residenciales; las mayores y más complejas podrían ser constelaciones de varios tipos de células, algunas de las cuales servirían de habitación, comercio o actividades culturales y recreativas.

Así las células formarán conjuntos, los conjuntos constelaciones y muchas de esas constelaciones constituirán la galaxia de una zona metropolitana. Entre las células individuales, entre los grupos y entre las constelaciones habrá espacios abiertos de diversos tamaños, que nos garantizarán el contacto con la naturaleza, espacio para respirar aire puro y zonas deportivas y de recreo. En ellos habrá fuentes, bosques y prados, tierras de cultivo y huertos. Esos espacios abiertos permitirán que las vías de comunicación corran por esas zonas panorámicas. Esto se aplica a líneas férreas, sistemas

de tránsito rápido y carreteras de carriles múltiples (que tal vez podrían algún día ser operados por medios electrónicos); dichas vías de comunicación contarán con ramales hacia los diversos conjuntos urbanos y, en algunos casos, podrían rodearlos en forma de anillos. En el caso de los conjuntos donde se concentran las actividades, las vías de comunicación podrían correr por debajo, pero sólo en contadas ocasiones habrá transportes mecanizados en la superficie. Las terminales y los lugares para estacionamiento de automóviles estarán en la periferia de los conjuntos y sólo cuando haya vías de acceso subterráneas habrá estacionamientos en el centro de la zona.

Centros Comerciales Regionales

Ya he mencionado que los elementos de esos nacientes patrones pueden discernirse en varias etapas de acción progresiva. Empecemos por considerar aquellos que, aunque de tamaño limitado, ya están construidos o casi terminados. Algunos de los elementos de conjuntos bien organizados y claramente definidos pueden encontrarse en los recintos de algunas de nuestras universidades, en donde se reservan las zonas centrales para peatones, a fin de permitir que maestros y estudiantes circulen libremente, mientras que los edificios que alojan las distintas escuelas y facultades, o donde se desarrollan actividades sociales, así como los dormitorios, se alzan en torno a dicha área central. Las zonas para transportes rodean a los conjuntos de edificios, sin siquiera penetrar en ellos.

La expresión más llamativa del nuevo punto de vista en materia de urbanización, nos la ofrecen los centros comerciales suburbanos regionales. Los más grandes y mejor planeados de entre ellos, como Northland e Eastland, en Detroit, Southdale, cerca de Minneapolis y 50 ó 60 más, son clarísimos ejemplos de la filosofía de planeamiento integral de que hemos hablado. En el Centro Northland, por ejemplo, en el corazón de un terreno de unas 40 hectáreas se han edificado estructuras cuya superficie total aprovechable es de más de 93.000 metros cuadrados. Los edificios forman grupos cerrados, constituyendo el meollo de las actividades. Entre unos y otros hay zonas para peatones, de formas muy diversas: plazas, alamedas, peristilos, plazuelas y jardines. Todas ellas están bellamente adornadas y son muy placenteras debido al empleo de fuentes, estatuas, bancas para descansar, y otras amenidades. Las expresiones del arte que han estado desapareciendo de nuestras zonas urbanas y que, como muchos de sus habitantes, han escapado (en este caso hacia museos y galerías de arte) pueden encontrarse allí integradas a las expresiones de arquitectura y diseño de parques y jardines.

Las estructuras sirven principalmente para actividades comerciales pero, además de eso, satisfacen las necesidades sociales,

Centro Comercial Northland, Detroit—*proyectado por Victor Gruen. Las zonas para peatones pueden destinarse a conciertos, bailes, mítines, exposiciones de arte, y otras actividades de carácter cívico.*

culturales y recreativas. Hay auditorios, salas de reunión, un teatro, espacio para exposiciones, restaurantes y cafés. Además, los espacios abiertos entre los edificios se utilizan, en gran parte, para actividades cívicas: conciertos, bailes, reuniones y todo tipo de espectáculos al aire libre.

Fuera de la zona de actividades, y bien oculta de ella, está la zona para transportes, en la que los diversos tipos de vehículos están cuidadosamente separados. El emplazamiento de 40 hectáreas está rodeado por anillos periféricos que alimentan calzadas interiores por las cuales se llega fácilmente a los terrenos para estacionamiento, con capacidad para 10.000 automóviles. Hay caminos especiales para autobuses, y las terminales de éstos se encuentran cerca del conjunto de edificios. Todo el tránsito de vehículos de servicio (camiones y vehículos de reparación) desciende, partiendo de la zona de transportes, para circular por debajo del centro de actividades, evitando así que el público sufra las molestias causadas por el ruido, los olores y la presencia de dichos vehículos. Se han construido otros conjuntos similares de edificios para oficinas, centros regionales de salud, y conglomerados industriales.

La aparición del centro comercial regional, con sus grandes comodidades y sus cualidades ambientales, ha tenido un doble efecto sobre aquellas personas que tienen algún interés de tipo económico en nuestros distritos comerciales. El primer efecto fue de un tremendo choque que, como secuela, hizo que se diesen cuenta de que el peligro de la competencia sólo podría conjurarse si las antiguas zonas comerciales estuvieran en posibilidad de ofrecer las mismas ventajas y servicios. El segundo efecto, todavía más importante,

consistió en que esos centros comerciales regionales han servido como campos de experimentación para aprender y perfeccionar la tarea de dominar las relaciones entre los seres humanos y sus instrumentos tecnológicos, entre el hombre y el automóvil.

Plan para una Ciudad Tipo

Ese doble efecto ha influido, quizá más que ninguna otra cosa, para estimular nuevos tipos de proyectos para nuestros distritos comerciales o nuestras zonas urbanas. Un efecto directo, por ejemplo, fue la comisión que mi antigua oficina recibió hace 10 años, de proyectar la reurbanización del distrito comercial de la ciudad de Fort Worth (Texas).

Los problemas que tuvimos que resolver son típicos de casi todas las ciudades del mundo occidental. Debido al enorme crecimiento de las obras urbanas, debido a la huida de la gente y de los negocios de las zonas centrales, el distrito comercial de Fort Worth se estaba deteriorando económicamente. El asunto era: ¿Puede hacerse algo para frenar ese deterioro e invertir el proceso?

Un estudio de las condiciones existentes reveló que, fuera de algunas impresionantes estructuras situadas en el corazón de la ciudad, había un anillo estéril consistente en barrios bajos, lotes para la venta de automóviles y empresas comerciales e industriales de poca

Proyecto del autor para la renovación del centro de Forth Worth, Texas; *los automóviles particulares han sido eliminados del corazón de la ciudad. El tránsito de vehículos de servicio circula por vías subterráneas, lo que deja la superficie libre para árboles, flores, bancas y celebraciones públicas.*

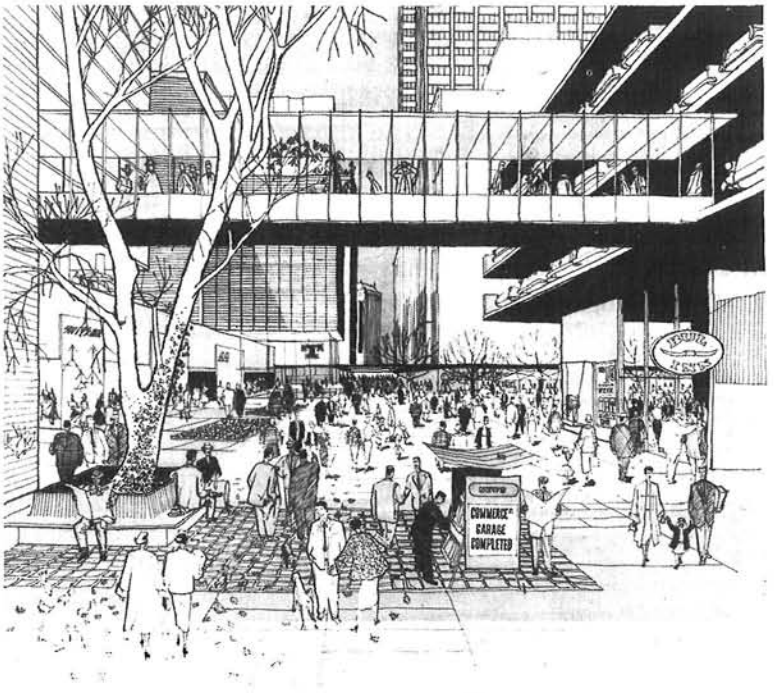
monta. Enfocamos nuestra tarea con base en las necesidades y requisitos que debería llenar un distrito comercial sano en el centro de la ciudad de Fort Worth al cabo de 20 años, en el supuesto de que, al mejorar los medios de acceso y las condiciones ambientales volverían al centro aquellas actividades que lógicamente deben desarrollarse allí y florecer mejor emplazadas en el centro de la metrópoli.

Tabulamos las necesidades de terrenos para edificios de oficinas públicas y de particulares, para iglesias y teatros, para hoteles y tiendas y para todas aquellas actividades que, por su gran productividad en relación con el espacio que ocupan o por su importancia para la vida cultural, social, espiritual y recreativa de la ciudad, deberían estar localizadas en el centro de la metrópoli. En dicha tabulación incluimos terrenos para uso residencial de aquellas personas que, por conveniencia o preferencia estarían mejor viviendo cerca de su centro de actividades. Excluimos, por otra parte, aquellos tipos de actividades que, debido a su baja productividad en relación con su necesidad de espacio, estarían mejor colocadas en zonas de la periferia, como sucede en el caso de almacenes, industrias y servicios relacionados con la venta y reparación de automóviles, etcétera. El resultado de nuestro análisis de espacio mostró que la extensión considerada como el distrito comercial de Fort Worth era suficientemente amplia como para llenar los requisitos y necesidades presentes y previsibles.

Transporte y Renovación

Pero insistimos en que todo eso sólo se lograría sujetándose a una condición básica: la mayoría del movimiento de vehículos de superficie debía eliminarse en la zona central. Para proporcionar otros medios de comunicación propusimos que se mejorasen los transportes públicos y que se abrieran nuevas y mejoradas vías de acceso que partieran de todos los puntos de la ciudad hacia el centro. Vías rápidas, carreteras y un anillo periférico (en torno al corazón de la ciudad) formarían un sistema de carriles múltiples con pasos a desnivel y carriles especiales para autobuses. Directamente dentro del anillo periférico, y dentro de la zona central misma, situamos estacionamientos de muchos pisos con capacidad para 60.000 automóviles. Los lugares para esos edificios de estacionamiento fueron cuidadosamente elegidos para no tener que destruir ninguna estructura principal, y de manera tal que la distancia entre las salidas para peatones y el centro de la ciudad requiriera una caminata que durara dos minutos y medio o menos.

Para el corazón mismo de la ciudad, decidimos que se respetarían todos los edificios que estuviesen en buenas condiciones y que las nuevas estructuras que servirían propósitos altamente productivos



En este dibujo el artista nos presenta una calle del centro de Fort Worth, que el proyecto de Gruen convierte en paseo para peatones.

y necesidades sociales, recreativas y culturales deberían construirse en lotes de fácil acceso, ya que se eliminó el tránsito de automóviles en dicha zona. Demostramos que el estéril sistema de cuadrícula usado en el trazado de la ciudad podía enmendarse y convertirse en un patrón de gran variedad e interés mediante la creación de espaciosas plazas y plazoletas en los lugares que antes ocuparan los lotes de estacionamiento. Se ideó un sistema de calles subterráneas, de tal manera que el tránsito de vehículos de servicio

pudiera atender apropiadamente a todas las estructuras. Así, en la superficie, todos los sectores del distrito comercial estarían libres del molesto tránsito mecánico, lo que dejaría espacio para ornamentarlo con prados, árboles, flores y bancas, y destinar esas bellas zonas a actos públicos

Naciente Patrón Urbano

La filosofía esbozada en el proyecto para Fort Worth (aunque el plan no se realizó totalmente) sirvió de estímulo en todo el país y ha ejercido influencia en varias ciudades europeas. Planes maestros que se apegan a ese punto de vista básico se encuentran en diversas etapas de desarrollo en unas 100 ciudades de los E.U.A. Otros elementos del naciente patrón urbano pueden ya vislumbrarse en algunos de los proyectos de reurbanización que ha hecho posibles la legislación federal para reurbanización y renovación. En muchos de esos proyectos se han creado conjuntos habitacionales con escuelas, iglesias y tiendas, campos de juego y otros servicios, siempre con miras a un ámbito ideal para peatones, en lugar de un mundo dominado por el automóvil. Los mejores de entre los proyectos de renovación urbana son un ejemplo de lo que debe ser la vida en la ciudad y contrastan notablemente con el hacinamiento fomentado por el antiguo sistema; pero no es menor el contraste con el irregular e irrestricto crecimiento de los suburbios.

Cada día hay más gente que reconoce la necesidad de tomar medidas definitivas a fin de recuperar las ciudades para la gente, arrancándolas de las garras de las máquinas. Se han creado nuevos instrumentos para el logro de ese fin, especialmente en el campo de la legislación federal en materia de reurbanización y renovación, o las leyes aprobadas por el estado de California y que permiten crear zonas para peatones en el centro de las ciudades. Es necesario mejorar los instrumentos y su aplicación, para que tengan plena eficacia.

Pero, más que nadie, los arquitectos y proyectistas deberán ponerse a la altura de la tarea que tienen entre manos. Esto hará indispensable un nuevo tipo de enseñanza teórica y práctica, que permita formar arquitectos-proyectistas dotados de imaginación creadora que comprendan el profundo deber sociológico de la arquitectura de nuestro tiempo: la supervivencia y remodelado de las ciudades en escala humana.

SOBRE LA HUMANIZACION DE LA NATURALEZA HUMANA

Por Leon Eisenberg

Un destacado psiquiatra rechaza el concepto popular que prevalece hoy día respecto a que el hombre es agresivo por instinto. Encuentra que las pruebas ofrecidas no son convincentes y arguye, además, que las teorías que el hombre sustenta acerca de sí mismo influyen de una manera significativa en su comportamiento. El artículo que ofrecemos a continuación ha sido extractado del opúsculo *Impact of Science on Society* (Impacto de la Ciencia en la Sociedad), que fue publicado en uno de los números de SCIENCE.

El doctor Leon Eisenberg es profesor de psiquiatría en la Escuela de Medicina de la Universidad Harvard y jefe del Departamento de Psiquiatría del Hospital General de Massachusetts. Es uno de los directores de publicaciones del *Journal of Child Psychology* y miembro del cuerpo de redacción del *Journal of Psychiatric Research.*

La naturaleza humana no se refleja con toda fidelidad en la imagen popular actual del "mono desnudo", motivado por "imperativos territoriales" e impelido por instintos "agresivos". Estos calificativos entrecomillados fueron tomados de los títulos de tres obras recientes: *El Mono Desnudo* de Desmond Morris; *Los Imperativos Territoriales* de Robert Ardrey, y *Sobre la Agresión: El Pretendido Mal,* de Konrad Lorenz. Mi rechazo de sus testimonios sobre lo inextirpable de la agresividad del hombre, pudiera parecer demasiado optimista en una época preñada de violencia. Mi desacuerdo también incluye un desafío a Sigmund Freud, cuya ilusión sobre la civilización se vio desquiciada por la barbarie de la Primera Guerra Mundial, y quien en su obra *El Malestar en la Cultura* escribió: "La tendencia a la agresión es una disposición innata, independiente e instintiva en el hombre".

Este debate sobre la naturaleza humana no es un mero empeño académico y que concierna sólo a los estudiosos del comportamiento. Los planetas seguirán su trayectoria como siempre lo han hecho, ya sea que adoptemos una concepción geocéntrica o heliocéntrica del firmamento. Son sólo las ecuaciones que formulemos para justificar tales movimientos las que serán más o menos complejas; los movi-

© UNESCO 1973 y la Asociación para el Progreso de la Ciencia.

mientos planetarios son totalmente indiferentes a nuestra astronomía terrestre. Sin embargo, el comportamiento del hombre no resulta independiente de las teorías que el ser humano adopte sobre el particular. Para ilustrar esta tesis citaremos un ejemplo:

Mientras la "naturaleza" de la locura se concibió como algo violento; mientras se encadenó a los enajenados, se les trató a golpes y se les encerró en celdas, los dementes se encolerizaron y enfurecieron. Con la introducción del "tratamiento moral" del demente a principios del siglo XIX, se abatió sensiblemente la violencia en los manicomios o asilos para enfermos mentales. Un siglo después, la "naturaleza" de la locura se conceptuó como incompetencia social. Se *protegió* a los enfermos contra las tensiones, y las instituciones asumieron la responsabilidad de formular decisiones. La benevolencia mal orientada despoja al paciente de su carácter de adulto y genera una sumisión apegada al automatismo. El resultado fue que pocos pacientes pudieron ser "curados" en los sanatorios públicos para enfermos mentales. En la pasada generación, el concepto de un ambiente terapéutico, con el redescubrimiento de la confianza en sí mismo y la responsabilidad personal para lograr suficiencia, empezaron a invertir el ciclo de la autoperpetuación hospitalaria.

Influencia de las Creencias

Esta situación influyó para que declinara el aumento constante y creciente del número de enfermos en los hospitales para débiles mentales en los E.U.A., disminución que comenzó antes de la era de las drogas psicotrópicas. En esto ruego que no se me malinterprete. La psicosis no es un mero convencionalismo social; incluye un aspecto psicobiológico, independiente de los postulados de las creencias. Sin embargo, sus manifestaciones y trayectoria conservadas se ven profundamente influidas por el sector social en que se desenvuelven tanto el paciente como los encargados de su cuidado. El influjo de las creencias no afecta menos profundamente al resto de la humanidad. Basta la presencia del médico para calmar el dolor. Lo que esperan los maestros de sus discípulos es lo que regula el desempeño de los alumnos. La confianza del ciudadano en la benevolencia del orden social mantiene su estabilidad.

Lo que creemos del hombre afecta su comportamiento, porque esto determina lo que cada uno espera del otro. Las teorías educativas sobre ciencias políticas y ecónomicas, y la propia política de los gobiernos, se sustentan en conceptos implícitos de la naturaleza del hombre. ¿Es el hombre un ser educable? ¿Actúa solamente por su propio interés? ¿Es acaso una criatura de tan oscuros arranques de lujuria que solamente la sumisión a una autoridad soberana lo puede salvar de sí mismo?

Lo que decidamos creer sobre la naturaleza del hombre tiene consecuencias sociales. Consecuencias que se deben ponderar al evaluar la creencia que hayamos escogido, aun cuando sea provisional, dada la falta de pruebas irrefutables relativas a las teorías imperantes en la actualidad. Con esto no sugiero que debamos desdeñar pruebas científicas que no estén de acuerdo con nuestros íntimos anhelos. Cualquier expectativa para forjar un mundo mejor se debe iniciar con la atingente evaluación de los hechos disponibles. La fuerza de mi argumento consiste en que no hay una base sólida para la extrapolación teórica de los instintivistas, etologistas, conductistas o psicoanalistas, a pesar del anhelo especial con frecuencia tan seductor para aquéllos ávidos de contar con una "ciencia real" del comportamiento humano.

Para ampliar este concepto, la creencia contribuye a la actualización, por su carácter de autorrealización de un pronóstico social. El hecho de creer en la agresividad del hombre o que su alcance está dentro de la naturaleza de la bestia, equivale a tomar a *ciertos* hombres por *todos* los hombres; a la sociedad *contemporánea* por todas las posibles sociedades, y, por medio de una notable transformación, justificar lo que *es* como lo que *debe* ser. Las medidas represivas sociales se ven entonces calificadas como una reacción en vez de una causa de la violencia humana.

Las ideas pesimistas acerca del hombre influyen para mantener el status quo. Es un lujo para el pudiente, un remanso para la culpabilidad de quien no participa en la política, un período de solaz para aquellos que siguen gozando de privilegios. Y no menos peligroso resulta el falso optimismo de los que sin bases firmes pretenden que el hombre está sujeto a cambios básicos y puede ser "mejorado" mediante la ingeniería conductista. Este tipo de pretensiones acusa ignorancia de las variaciones biológicas y de la capacidad creadora del individuo, y excluye su humanidad.

De la Ciencia a la Ideología

Lo que sabemos acerca de la fuerza de los elementos sociopsicológicos determinantes, relativos al comportamiento humano, nos obliga a llegar a la conclusión de que el juego de axiomas para teorizar sobre la naturaleza humana debe incluir un imperativo categórico kantiano; el hombre y la mujer deben *creer* que la raza humana puede llegar a humanizarse por completo, con el fin de que nuestra especie alcance su humanidad. Repito, un concepto razonablemente optimista de la potencialidad del hombre (basado en el reconocimiento de sus realizaciones, pero moderado por el conocimiento de sus flaquezas) es condición indispensable para que la actividad social convierta en realidad aquello que es posible.

Algunos lectores podrían objetar la politización de lo que debiera ser una discusión científica. Pugno porque se considere indispensable hacer patente lo que prevalece en los tratados sobre lo "innato" de la naturaleza del hombre. Tomemos por ejemplo a Konrad Lorenz. Es indudable que los que quedaron embelesados con su película—que él mismo protagoniza—y en la que aparece guiando una nidada de gansos de patas grises, como si él fuera la propia "mamá ganso" y llevándola al corral, se resistirían a identificar sus obras como políticas. ¿Qué tienen de político los esquemas innatos, los mecanismos innatos de liberación, los patrones de apareamiento de especies determinadas, y otros conceptos similares? Pues mucho, según sus primeros escritos aclaratorios acerca de la "pureza racial", cuando tales conceptos, de dudosa aplicación incluso respecto al comportamiento animal, se aplican directamente al hombre sin prestar atención a la diferencia de las especies ni a la herencia.

Mi punto de vista no se debe malinterpretar como condenatorio del estudio de la psicología comparativa o de la búsqueda de determinantes biológicos en el comportamiento humano; ni tampoco como si dichos esfuerzos fueran inherentemente racistas. Lo que sostengo en contrario es la formulación de una base pseudocientífica para ideologías sociales *a priori* que se proyectan en la naturaleza, pero que no están "dentro" de ella. Esta pseudociencia desconoce las diferencias de las especies y los niveles filéticos (o descendencia) y representa, erróneamente, lo análogo como lo homólogo o equivalente. Por ejemplo, la actitud de ataque se puede observar en organismos tan variados como los insectos, las aves, los carnívoros, los antropoides y el hombre. En el caso de los insectos se puede atribuir a la defensa de su campo de acción, pero solamente durante el período de cría; en los carnívoros, por rapiña y solamente si prevalece un período de excitación; en el antropoide, por la presencia de algún animal merodeador, si se le imposibilita la huida y si la cuadrilla se ve amenazada; y en el hombre, por un simple intercambio de insultos verbales y si el contexto social y la experiencia previa e individual señalan que el ataque es la reacción apropiada.

Peligros al Comparar Comportamientos

Este tipo de observaciones sobre especies divergentes de comportamiento similar y que encajan dentro del marbete de la agresividad no justifica el hecho de concluir que se trata de un instinto agresivo subyacente. En este caso, lo que se requiere es un estudio detallado de las condiciones que se evocan y de los mecanismos que regulan el comportamiento individual. De otra manera, tales "explicaciones" sólo se concretan a darnos un marbete descriptivo que ya ha sido aplicado indistintamente a esferas totalmente distintas de organi-

zación conductual, como si el hecho de nombrar una cosa equivaliera a explicarla y definirla.

En realidad, los informes sobre el comportamiento animal no vienen respaldados por el concepto de agresividad como una fuerza independiente de motivación análoga a la del hambre. Es decir, no existe una periodicidad predecible, ni cambios ponderables en sus condiciones internas (tales como la concentración de glucosa en la sangre), ni prueba del impulso o "necesidad" de atacar sin el estímulo de una provocación. Esto no descarta que las hormonas, especialmente los andrógenos, puedan tener un profundo efecto en cuanto a la probabilidad de luchar en vez de una respuesta de huida, en el caso de organismos superiores. Las características de las especies, la carga genética del organismo individual, sus experiencias previas y los estímulos inmediatos, todos ellos constituyen elementos de interacción para producir el comportamiento resultante. Hay resultados similares que pueden provenir de muy diversos mecanismos subyacentes; las comparaciones significativas resultan posibles sólo cuando los mecanismos han sido identificados.

Los ejemplos pueden ser múltiples. En el campo más generalizado, el problema surge de una orientación intencionada: la del comportamiento que se explica por sus manifestaciones en vez de recurrir a un análisis de sus orígenes. Se supone que la causa existe ya, formada previamente en el organismo, como un instinto o patrón de comportamiento. Sin embargo, nos preguntamos dónde está, cuándo se presenta, y cómo es que llega su formación. Ni los más apasionados defensores del instinto pueden seguir afirmando que el elemento de la agresividad, del ritual atávico del cortejo o de la confección del nido está ya dentro del huevo fertilizado. Sin embargo, se declara confiadamente que debe haber sido precodificado y listo para emerger porque se presenta sin ningún requisito aparente de aprendizaje previo.

Convengamos en lo siguiente: el comportamiento, como la estructura, está bajo control genético. Animales de dos especies, criados en un ambiente idéntico, se comportan, a pesar de ello, de diferente modo. El argumento para lo innato—en el sentido de un componente heredado—es factor dominante cuando la distribución de una característica específica en una progenie se puede predecir por el conocimiento de dicha distribución en la generación paterna y en las normas de apareamiento de dicha generación.

Mecanismos Bioquímicos

Sin embargo, la prueba genética no es garantía del otro concepto en el que se habla de lo innato: esto es, la coherencia en el desarrollo, una cierta impermeabilidad a influencias ambientales, desarrollo de

influencias ambientales por mecanismos que no tienen nada que ver con el aprendizaje. Por ejemplo, hay determinadas mutaciones en la estructura del ala y el ojo en las drosófilas que son sensibles a la temperatura; si los huevos se mantienen a 18 grados centígrados, el ojo y las alas se desarrollan normalmente, aun con la presencia del gene mutante.

Esto difícilmente se puede conceptuar como *aprendizaje*, aunque es sin duda una prueba manifiesta de que la expresión de una característica genética puede ser modificada por el medio ambiente; en este caso, por la temperatura. En la actualidad, los investigadores han descubierto una serie de factores aleatorios y estamos en condiciones de proseguir hacia la identificación de mecanismos bioquímicos que influyen en la acción de los genes.

El equipo biológico de que hoy dispone el hombre es ahora, más que nunca, tema esencial de estudio. La diseminación de nuestra especie y su rápida multiplicación numérica durante los últimos cinco millones de años, atestiguan la adaptación de su equipo biológico a circunstancias que antes no existían. Advertimos la penosa prueba de que los cambios ambientales generados por nosotros en las últimas décadas constituyen una amenza a la supervivencia en las condiciones de un crecimiento demográfico exponencial, y nos preguntamos en qué grado es adaptable el hombre. ¿Se trata de una mera perpetuación de la especie, sin prestar atención a la calidad de la vida, un criterio que baste al hombre, a pesar de que así ha prevalecido por naturaleza? La inteligencia del hombre le permite escoger conscientemente sus metas y por ello se distingue del resto de los seres vivientes.

Los Genes y el Lenguaje

Ahora bien, ¿cómo distinguir la naturaleza del hombre? Contamos con dos métodos para abordar el tema; el comparativo y el experimental. En cuanto al primero, comparamos y contrastamos las características del hombre y la mujer entre diversas sociedades de nuestro planeta y confiamos en establecer un común denominador que ponga de manifiesto la naturaleza esencial del hombre. En el segundo, a fin de distinguir el papel que desempeña el ambiente podemos estudiar la interacción del infante y su medio social y biológico a medida que crece y se convierte en adulto.

Uno de los rasgos característicos del hombre en todas partes es el lenguaje. Considerando que sólo la especie humana es capaz de practicarlo, la capacidad para adquirir el lenguaje debe ser genética. De acuerdo con lo señalado por Noam Chomsky, de la Universidad Harvard, entre los aspectos peculiares del aprendizaje de los idiomas, contamos con la facilidad del niño para captar las reglas de

sintaxis de un conjunto limitado de muestras idiomáticas y, como consecuencia, su notable capacidad para formar frases gramaticales que jamás había conocido. El idioma que habla se apega al que escucha. Sin embargo, su capacidad para los idiomas debe ser consecuencia de una programación genética en las circunvoluciones cerebrales como reacción al hábito y la experiencia.

Por cuanto los lenguajes han sido estudiados, parece ser que comparten características estructurales fundamentales, una universalidad que requiere una base aún por ser definida dentro de las estructuras comunes en el sistema nervioso central. Recordemos el ejemplo del gorrión que debe aprender su propia canción, pero que está estructurado en su red neuronal para reaccionar solamente a un juego limitado de efectos armónicos exteriores: el canto de su propia especie. Los datos lingüísticos sugieren la posibilidad de una restricción similar en la composición de los lenguajes y la naturaleza de su estructura gramatical; implican una variabilidad limitada dentro del esquema neuronal subyacente en su estructura idiomática. Un conocimiento más preciso quizá nos permita distinguir modelos de mecanismos neuronales sujetos a experimentaciones.

Si el lenguaje fuera uno de los rasgos distintivos de la cultura humana, más notables serían aún los diversos comportamientos conformados por las culturas. Aquello que queda bajo el marbete masculino en una cultura y se le clasifica por su naturaleza varonil, se considera femenino en otra. Se les permite a los niños irrestricta expresión sexual y sin embargo se convierten en adultos monógamos en determinadas culturas; pero en otras, la sexualidad en los adolescentes es objeto de seria censura, si bien la monogamia en los adultos se viola en lo particular, aunque en lo público se proclame lo contrario. El cuidado de los niños puede quedar bajo la responsabilidad del núcleo familiar o de un grupo mayor. Los propios esquimales de Netsilik, como padres amantes y dedicados, pueden permitir que una niña que no haya sido "especificada" en el convenio premarital muera sin ser atendida y se le olvide si no ha recibido un nombre; es decir, que, por definición, no se le considera como un ser humano.

¿Es Innata la Violencia?

El fenómeno de la guerra puede no ser conocido en una sociedad, presentarse en otra como compulsión ambiental, pero constituir un juego letal en una tercera. A decir verdad, si aceptamos la postura de que mientras más primitiva sea una sociedad, más se apegará a la naturaleza original—en cuanto a su comportamiento—nos veremos en el caso de concluir, como lo hizo el profesor M. Sahlins, que "la guerra aumenta en intensidad, es más sangrienta y duradera... al evolucionar las culturas, y llega a su culminación con la civilización

moderna". A pesar de lo satisfactorio que sea el concepto relativo al carácter pacífico natural en el hombre no maleado por el orden social, esto resulta inadmisible. La cultura es tan completa y compleja en las tribus de cazadores contemporáneos, a pesar de su tecnología primitiva, como lo es entre nosotros: el hombre es hombre sólo dentro de la sociedad.

Lo sorprendente de ese inventario tan parcial es la notable diversidad del comportamiento humano si evocamos diversas pero posibles culturas. Si explicáramos las incursiones asesinas de los indios brasileños como resultado de un instinto agresivo innato, tendríamos que inventar una elaborada teoría de represión, reacción formativa y sublimación para explicar lo pacífico de los esquimales. ¿No sería más plausible comenzar por suponer que el hombre no es por naturaleza ni pacífico ni agresivo, sino más bien que está conformado dentro de lo uno o de lo otro como resultado de la compleja interacción de un amplio—aunque no infinito—juego modificable de condiciones biológicas y de influencias moldeables del ambiente biológico, de la capa cultural y de la experiencia individual?

Sin embargo, la propia ubicuidad de la violencia en una sociedad "civilizada"—no importa cómo nos expliquemos su génesis históricamente—nos garantiza que los niños disponen de medios y oportunidades de aprender el comportamiento violento. El muchacho se fija en que la violencia da resultados. Se le suministran ejemplos de conducta violenta entre los adultos que así lo confirman. La violencia es una reacción adecuada para resolver un conflicto intergrupal sancionado por líderes nacionalistas. Cuando se sanciona la violencia, ésta aumenta. El aprendizaje no puede explicar del todo la agresividad humana; pero las fuerzas sociales en la sociedad contemporánea que estimulan su desarrollo son tan manifiestas, que la preocupación actual respecto a factores biológicos hipotéticos nos parece excesiva y un tanto forzada.

Mantenimiento de la Integración Psíquica

El énfasis dado a las muy notables diferencias entre las culturas opacaría lo que hasta fechas recientes ha constituido una tradición conservadora dentro de cada una de ellas. Los niños criados dentro de un sistema de valores especiales tienen la expectativa de completar el ciclo de su vida dentro de tal sistema. Pero los valores cambian hoy día tan rápidamente que lo que el joven aprende de sus padres podría no ser tan funcional cuando llegue a la adolescencia y menos todavía cuando alcance la edad adulta.

No obstante la amplia gama de normas de conducta que pueda ser observada por el hombre—demostrada por la comparación de una sociedad con otra—la tarea de desarrollar atributos de adaptación es

muy distinta cuando se requieren cambios radicales del comportamiento en el curso de la vida del individuo en vez de relacionarla con la historia de la gente. La pregunta que surge no es en qué grado es el hombre maleable, sino el grado de cambio que pueda resistir sin perder su integración psíquica.

En este aspecto carecemos de datos empíricos. No tenemos precedentes sobre cambios tan rápidos. Confrontamos lo esencialmente pertinente sobre los estudios del desarrollo infantil. Dentro de una sociedad estable, el precio exigido por el grado de cultura puede o no resultar una carga, aunque es indudable que ésta ha sido soportable, o de lo contrario dicha sociedad no se hubiera perpetuado. Los estudios del desarrollo infantil eran importantes desde entonces, aunque sólo fueran para mitigar esas cargas. Pero si hoy pretendemos equipar a nuestros hijos para que sean capaces de enfrentarse a un mundo cuya estructura presente apenas comprendemos y cuya configuración futura podemos percibir con poca claridad, asumimos una empresa que representa la propia clave de la supervivencia.

Pasaré por alto detallar lo que ya sabemos y lo que también ignoramos con riesgo para la nueva generación, esto es, que el rápido crecimiento del cerebro del feto y del infante depende en muy alto grado de lo adecuado de su nutrición. Es indudable que no se requiere acumular más datos científicos para justificar el compromiso internacional sobre la protección del niño por nacer y del recién nacido, por medio del suministro de alimentación apropiada a las madres y a los infantes. Lo que también se ha hecho patente es que la debida nutrición del cerebro en crecimiento requiere de la ternura y el conocimiento tanto como del alimento. La extraordinaria medida en que el desarrollo de los párvulos depende del cuidado y efecto de sus mayores, permite una oportunidad sin paralelo tanto para el desarrollo mental como el emotivo, y fija un período de marcada vulnerabilidad a una profunda deformación si esto se descuida. Los infantes en los asilos se retrasan notablemente, a pesar de una alimentación regular, si se les niega un ambiente apropiado.

Es indudable que tenemos lagunas en cuanto al conocimiento de la continuidad de este desarrollo precoz. ¿Cuál puede ser el grado óptimo de estímulo, qué equilibrio se puede establecer entre la negación y la complacencia, y cuál sería la mejor proporción entre la interacción social y el período de aislamiento? Sin embargo, el plan general es lo suficientemente claro para excluir cualquier excusa por lo que pudiera sobrevenir al niño indefenso, que sufre por el daño que nosotros infligimos a sus padres. Cada niño es distinto de los otros. No existen dos niños iguales, con excepción de los gemelos monocigóticos, e incluso, ni estos gemelos idénticos pueden ser iguales en rasgos de carácter debido a desigualdades de gestación. No comprendemos lo suficiente la variabilidad individual para confor-

mar ambientes óptimos para cada niño, aunque esto no diluye nuestra negligencia para suministrar por lo menos los requerimientos generales de nutrición y cuidado que comparten otras criaturas.

La ignorancia, así como el hecho de eludir compromisos, se convierte en un factor limitativo cuando el chico llega a la edad de tener una educación formal. La falta de teorías disponibles en la enseñanza, coarta nuestra habilidad para reaccionar ante las diferencias individuales, por lo que respecta a la forma en que los menores modelan sus personalidades y sus estilos de aprendizaje. Bastante se puede lograr con los estudios comparativos de aprendizaje animal, ya que nosotros seguramente somos primates, aunque primates de una especie con características muy particulares. No estamos menos sujetos a condicionamientos conductuales, al aprendizaje, a la experimentación y a otras situaciones similares. Más bien, tenemos la capacidad para métodos más complejos de aprendizaje verbal, y esto requiere un estudio más profundo que los hechos hasta hoy. Nuestro problema ya no estriba en trasmitir resoluciones exitosas en el pasado, sino en ayudar a nuestros hijos para que estén en condiciones de resolver problemas ni aun soñados, de enfrentarse a desafíos inopinados que serán un reto a sus capacidades.

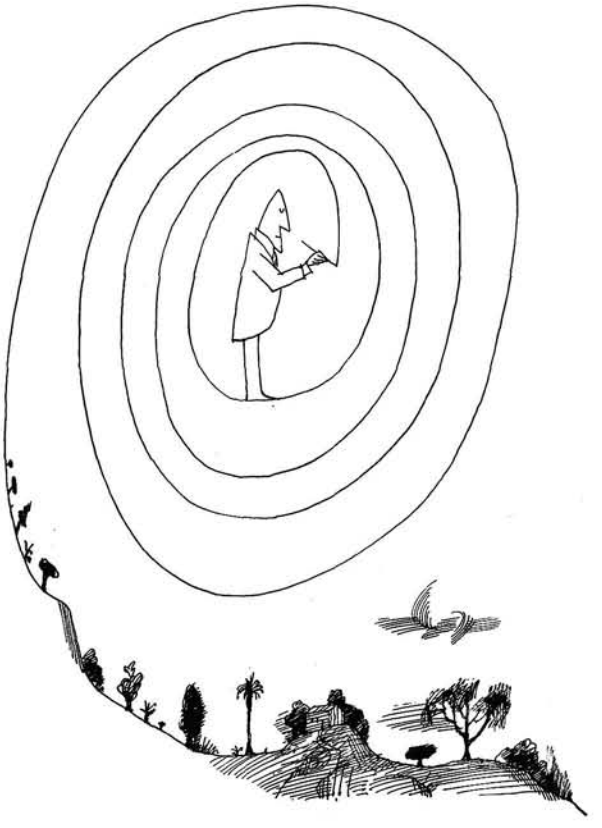
Condición Indispensable de la Supervivencia

Aunque en grado menor, hemos fallado en la tarea de estimular el desarrollo de los valores humanos, con base en el reconocimiento de que constituimos una especie única. La idea de la fraternidad no es nueva, pero lo que ésta representa en nuestro tiempo se ha convertido en condición indispensable de la supervivencia. En épocas pasadas, quizá bastara con acicatear al niño para que aprendiera por la mera satisfacción del éxito. Si escucháramos lo que nuestros estudiantes nos dicen del estudio que sólo persigue un barniz cultural o que es activado por el afán de adquirir cierta maestría, veríamos que esto ya no satisface a una generación bien informada e intensamente alerta contra la injusticia y la inestabilidad. El aprendizaje debe constituirse como una empresa social consciente de aquello que interesa a los demás.

Esto es asequible. El hombre es su propio producto principal. Cuando el parvulito descubre que puede controlar el movimiento de sus propios dedos se transforma en un observador, en un actor. El chico que domina la lectura abre el cofre del tesoro de la herencia universal. El adolescente que persiste en un nuevo examen crítico de la sabiduría convencional se va convirtiendo en un adulto. Y el adulto cuyos intereses se extienden más allá de su familia y de su país, hacia la humanidad, se convierte en un ser humano total.

Al actuar en favor de nuestra especie nos investimos como hom-

bres y mujeres. El estudio del hombre adquiere significado al involucrarse en la lucha por su mejoramiento. El optimismo en que insistí al principio de este análisis de la potencialidad del hombre no se constriñe a solazarse leyendo la historia como el legendario relato de una liberación progresiva que algún día llegará a ser completa. Considero de capital importancia saber que ese día llegará, tarde o temprano, y que, en última instancia, su llegada no dependerá de la historia, en lo abstracto, sino del género humano: de los hombres y las mujeres, que son los que hacen la historia.



Dibujo de Saul Steinberg. De **The New World** por Saul Steiberg, editado por Harper & Row Publishers, Inc. Copyright © 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965 por Saul Steinberg.

RAY BRADBURY: REMEDIO PARA MELANCOLICOS

Por Eligio García

Opina Eligio García que Ray Bradbury no es sólo un magnífico y triunfante autor de obras de fantasía científica, sino uno de los grandes escritores de nuestra época, de la categoría de un Poe, un Faulkner, un Kafka. Obras del tipo de *Fahrenheit 451* y *Crónicas Marcianas* se valen de la fantasía para proyectar hacia el futuro la visión penetrante, a veces aterradora, que Bradbury tiene de un universo mecanizado hasta lo increíble.

Eligio García es un joven crítico colombiano que ha publicado artículos en diversas revistas iberoamericanas. Es hermano de Gabriel García Márquez, cuya novela, *Cien Años de Soledad,* ha alcanzado tan gran éxito de crítica y librería. Su artículo se ha condensado de *Imagen,* revista cultural publicada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, en Caracas.

Ray Bradbury

En Los Angeles, Estados Unidos, vive uno de los más grandes escritores contemporáneos: Ray Douglas Bradbury. Para sus críticos es el Julio Verne de este siglo, por sus temas insólitos y perturbadores de ciencia-ficción: Recreación de un universo altamente mecanizado y habitado por una civilización de autómatas. Los describió magistralmente en *Fahrenheit 451* (1956), infierno conformista, inquisitorial, donde la cultura, los libros son un elemento explícitamente subversivo, por lo cual deben ser quemados por los bomberos-inspectores. La obra fue llevada al cine por Francois Truffaut, en uno de esos pocos casos en que tanto el libro como el film son obras maestras.

Ya en 1950 Bradbury había hablado, colmado de cólera y ternura, en *Crónicas Marcianas,* de la maravillosa visión de los hombres al explorar los espacios planetarios, pero también de su ligereza y orgullo, y con esa inmensa capacidad destructora de desatinados e inútiles sueños de poder. Sin embargo, no es un Apocalíptico a la manera tipológica de Umberto Eco. Es cierto que detesta los aparatos automáticos, que nunca conduce un automóvil y apenas si viaja en avión, pero estos son aspectos estrictos de su vida privada. En su literatura, le teme más a los hombres que a las máquinas; detesta el cretinismo de los científicos y para él la ciencia es sólo un don de Dios, egoístamente utilizado. Los marcianos, prototipo de su civilización

soñada, jamás se apartan de la naturaleza, de todo lo viviente, y nuestro irreconciliable conflicto de ciencia-religión es para ellos una inmensa fuente de conocimientos y de comunicación.

Pero Bradbury no es sólo un profeta del futuro de la civilización tecnocrática. También lo es del pasado, y supo cantarle a los niños como ningún otro escritor contemporáneo, en *El Vino del Estío* (Dandelion Wine, 1957). Un inmenso amor se siente en este hermoso libro, en el cual dos niños descubren en un verano deslumbrante sus ritos sagrados, la vida y la muerte, el sentido de la sociedad.

Es cierto que en *El Vino* el lector también encuentra las máquinas de sus otros libros: la de la Felicidad que casi aniquila a su creador, la del Tiempo, y la de la Mujer-Máquina: Madame Tarot. Pero, en ese pequeño pueblo de Illinois, donde el mismo Bradbury vivió su infancia, los aparatos mecánicos tienen otra función: sirven para que el hombre descubra a tiempo su error y sepa que el auténtico camino de la alegría no consiste en automatizarlo todo, sino darle el único sentido posible: ser un instrumento de la obra del Creador.

Romántico Incorregible

Cristiano a la manera de Bernanos, romántico incorregible como define a sus personajes, ve en la falta de amor la causa de todas las desdichas y melancolías. A los hombres, dice, sólo los protege el amor. En un cuento de sus primeros años relata el drama de unos padres completamente indefensos ante su hijo recién nacido; lo colman de cariño, él, en cambio, odia al mundo porque a esa tierna edad lo siente tal cual es: desconocido y hostil. No es feliz hasta que consigue asesinarlos. En las *Crónicas,* cuando se inicia la invasión terrestre al planeta rojo, los marcianos se defienden con el recurso del amor: crean un pueblo a imagen y semejanza de Ohio, en el cual viven los abuelos, padres y hermanos ya muertos, de los expedicionarios que, confundidos por la felicidad de recuperar a los seres queridos, son aniquilados.

Eso los hace (a los marcianos) espantosos ante nuestros ojos, pero más tarde alcansan su piedad, cuando los hombres arrasan sus ciudades ajedrezadas y sus barcos silenciosos que navegan por mares de arena, destruyen su civilización, borran su cultura y su belleza. Y, como dice Jorge Luis Borges en el magnífico prólogo a la versión española de la obra, "vencen los hombres y el autor no se alegra. Anuncia con tristeza y con engaño la futura expansión del linaje humano sobre el planeta rojo". Al final, después de medio siglo de coloniaje, la humanidad cansada se dispone a reconstruir lo profanado. En la Tierra, la civilización mecanizada se ha autoaniquilado; la Casa Feliz, último y máximo exponente de dicha cultura se destruyó a sí misma, después que sobre las feas jaulas de cemento y

acero, llenas de seres melancólicos, alienados, en múltiples y embrutecedores trabajos, llovió el infierno atómico.

En *El Vino* Bradbury rescató toda una literatura de la alegría que parecía olvidada en este siglo de nihilismo existencial. El mismo *Fahrenheit 451* termina con una plegaria de amor colmada de esperanza: en medio de ese despotismo democrático, mecanizado al máximo el mundo social, idiotizado, feo y monótono, surgen los guerrilleros intelectuales, terroristas de la cultura, quienes guardan celosamente en sus memorias la sabiduría de la humanidad registrada en los libros a través de todos los tiempos. Cada revolucionario es un libro. Guy Montag, el bombero concientizado de su alienación tecnocrática a través del amor (Clarisse McClellan), termina recordando, es decir siendo, el Eclesiastés, después de haber quemado toda su vida obras que jamás conoció. El libro es un cuento de hadas invertido, pero al mismo tiempo es una parábola anti-McCarthy, símbolo de la famosa época de "quema de brujas" norteamericana de la década de 1950, una profunda descripción de la sociedad de consumo tolerante y represiva con sus falsos anhelos, con su ilusoria belleza para idealizar a los hombres y su miseria y violencia planificadas.

Fantasía y Realidad

Ray Bradbury nació en 1920 en Waukegan. Trabajó en muchos oficios, debidos e indebidos, antes de lograr el gran prestigio con que cuenta actualmente. Ha redactado incontables guiones de cine entre los que se destaca el *Moby Dick* de Melville.

Es una lástima que sus libros más populares hayan sido catalogados dentro de ese género ambiguo de la ciencia-ficción, cuando en verdad es un escritor como lo fue Poe (su admirado maestro), Wolfe, Faulkner o Kafka. Bradbury tomó los vuelos espaciales y registró magistralmente el embrutecimiento que producen los sistemas de comunicación y el refinado automatismo, en la misma forma que otros utilizaron los viajes por los mares ignotos en el siglo XVII. Es indiferente que un autor recurra a lo "fantástico" o a lo "real", a Madame Bovary o al Siglo de las Luces. En última instancia, no son más que pretextos a la mano para comunicar una experiencia más profunda. El mejor ejemplo de esto, con respecto a Bradbury, es su obra completa, un cosmos de totalizadora unidad.

Al leer íntegros sus libros se vislumbran, aunque sutiles y enmascaradas, algunas obsesiones fundamentales. Sus marcianos, fantasmas, brujas buenas y máquinas, no son menos reales que estos seres antisociales, cuyas formas de vivir son caminar de noche o cuando llueve, hacer todo lo contrario de lo establecido en esa "mezcladora de cemento" (todo lo diluye, todo lo asimila) que son para él los Estados Unidos.

> Querida Tylla: Pensar que en mi ingenuidad creí que los terrestres contraatacarían con fusiles y bombas. No, no. (. . .) Hay rubios robots de rosados cuerpos de goma, reales, pero de algún modo irreales; vivos, pero de algún modo automáticos, que viven en cuevas. Sus derriéres son de tamaño increíble. Tienen, además, una mirada fija, inmóvil, por haberse pasado innumerables horas mirando películas. Sólo tienen músculos en las mándibulas: mastican incesantemente unos trozos de goma. (. . .) Nos destruirán a todos, pero no con un cohete, sino con un automóvil. . . Cuarenta y cinco mil personas se matan todos los años en este continente americano, transformándose en jalea ahí mismo, en la misma lata, en los automóviles. (. . .) estiércol de sangre para las sonoras moscas verdes del verano, desparramado por todas las carreteras. Rostros transformados en máscaras de la Víspera de Todos los Santos. (Una de sus fiestas. Creo que ese día rinden culto a los automóviles. No sé. Es algo que tiene relación con la muerte) (. . .) Las mujeres de este malvado planeta, están ahogándonos con una marea de sentimentalismo, de falso romance: un último salto antes de que los fabricantes de glicerina las hagan hervir para entregarlas al consumo. (. . .) Y hemos sido arrojados en esta civilización como un puñado de semillas en una mezcladora de cemento.

Los Héroes de Bradbury

Los héroes de Bradbury son seres locos o anormales (desde el punto de vista establecido), sin oficio o profesión, artistas o escritores, completamente asfixiados, intentando desesperadamente destruir los símbolos de prestigio de esta sociedad: basta nombrar *El Asesino,* quien es recluido en un manicomio porque estrangula el teléfono, mata a tiros el televisor, destroza el radio pulsera, echa un cuarto de kilo de helado de chocolate en el intercomunicador y se disponía a asesinar la casa en un sentido semánticamente exacto. En igual forma reaccionan *El Peatón,* Clarisse McClellan, Jeff Spender, este último dispuesto a todo para que los tripulantes de la cuarta expedición a Marte no aniquilen el planeta.

Bradbury publicó su primer libro en 1947. *Dark Carnival,* hoy reeditado con el significativo título de *El País de Octubre:* ". . .el país donde siempre está haciéndose tarde. El país donde las colinas son niebla y los ríos neblina; donde el mediodía pasa rápidamente, donde se demoran la oscuridad y el crepúsculo, y la medianoche no se mueve. El país que es solamente sótanos, subsótanos, carboneras, armarios, altillos, y despensas alejadas del sol. El país que habita gente de otoño, que sólo tiene pensamientos otoñales. Gente que pasa por las aceras desiertas con un sonido de lluvia. . ." Puede notarse la enorme influencia que sobre él ejerció Poe, pero también se vislumbra al escritor de talento, de imaginación, con un sentido de lo fantástico poco usual en esta época de "realismo" pedestre.

Luego vendrá un texto desconocido en español, *Algo Malo Viene,* con un tema muy suyo: las ferias y personajes de otros libros: Madame Tarot, la bruja del polvo, el hombre ilustrado y Charles Hallo-

wen, símbolo que remite a otra sesión bradburyana: la noche de las brujas, la víspera del día de todos los muertos. En este período aparece *Crónicas Marcianas*. Al año siguiente es *El Hombre Ilustrado* el que trae una colección de extraños relatos contados por el mismo autor: el hombre al que en un verano remoto le fue tatuado todo su cuerpo con historietas vivientes por una bruja que venía del futuro. Nuevamente los desatinados viajes espaciales, la casa feliz y autosuficiente, los marcianos aniquilados por los aparatos mecánicos de la Tierra, esas ciudades vivientes ansiosas de venganza. En 1953 publicó *Fahrenheit 451* que nace de un cuento de *Crónicas Marcianas:* "Usher II", reconstrucción de la famosa "Casa de Usher", de Poe, en la cual su artífice reúne todo lo que había sido prohibido en la tierra para presentarlo a los ojos de un inspector asombrado, próximo a la muerte; y otro libro de relatos: *Las Doradas Manzanas del Sol*, título extraído de un poema de W.B. Yeats. *El Vino del Estío* y, en 1959, *Remedio para Melancólicos*, rematan la producción de la época.

¿Estilo?

Según la versión de Francisco Porrúa y Francisco Abelenda, este es el estilo de Bradbury, del auténtico Bradbury:

> Un minuto antes era invierno en Ohio; las puertas y las ventanas estaban cerradas, la escarcha empañaba los vidrios, el hielo adornaba los bordes de los techos, los niños esquiaban en las laderas, las mujeres, envueltas en abrigos de piel, caminaban torpemente por las calles heladas como grandes osos negros.
>
> Y de pronto, una larga ola de calor atravesó el pueblo; una marea de aire tórrido, como si alguien hubiera abierto de par en par la puerta del horno. El calor latió entre las casas, los arbustos, los niños. El hielo se desprendió de los techos, se quebró y empezó a fundirse. Las puertas se abrieron; las ventanas se levantaron; los niños se quitaron las ropas de lana; las mujeres se despojaron de sus disfraces de osos; la nieve se derritió, descubriendo los viejos y verdes prados del último verano.

En otro fragmento de *Crónicas* Bradbury dice:

> De noche, cuando el viento barre el fondo del mar muerto y el cementerio hexagonal con cuatro cruces viejas y una nueva, una luz brilla aún en la casa de piedra, y en esa casa, mientras ruge el viento, y giran los torbellinos de arena y las estrellas frías titilan en el cielo, cuatro figuras, una mujer, dos hijas y un hijo atienden el fuego sin ningún motivo y conversan y ríen.
>
> Noche tras noche, año tras año, la mujer, sin ningún motivo, sale de la casa y mira largamente el cielo con las manos en alto, mira la Tierra, la luz verde, sin saber por qué mira, y después entra y echa al fuego unos trozos de leña, y el viento sigue soplando y el mar muerto sigue muerto.

En *El Vino del Estío:*

> Hace muchos años, pensó, tuve un sueño y disfrutaba de él realmente cuando alguien me despertó. Ese día nací. ¿Y ahora? Ahora, veamos... Lanzó su mente hacia atrás. ¿Dónde estaba? Noventa años... ¿Cómo tomar el hilo de aquel sueño perdido? Extendió una manita. Allí... Sí, eso era. Sonrió. Volvió la cabeza sobre la almohada, hundiéndose más en la cálida duna de la nieve, así era mejor. Ahora sí, ahora veía cómo el sueño se formaba poco a poco en la mente, con la serenidad de un mar que se mueve a lo largo de una costa interminable y siempre fresca. Dejó ahora que el viejo sueño la rozara y la levantara de la nieve, y la hiciese flotar sobre la cama ya apenas recordada. Abajo, pensó, están puliendo la plata y revolviendo el sótano, y barriendo los pasillos. Podía oírlos vivir en toda la casa.
>
> —Está bien—suspiró la bisabuela mientras el sueño la llevaba flotando—. Como todo en esta vida, es lo adecuado. Y el mar la llevó otra vez a lo largo de la costa.

Ya en el primer fragmento de *Fahrenheit 451* vemos a Bradbury así: "ERA UN PLACER QUEMAR".

> Era un placer especial ver cosas devoradas, ver cosas ennegrecidas y cambiadas. Empuñando la emboscada de bronce, esgrimiendo la gran pitón que escupía un kerosene venenoso sobre el mundo, sintió que la sangre le golpeaba las sienes, y que las manos, como las de un sorprendente director que ejecuta las sinfonías del fuego y los incendios, revelaban los harapos y las ruinas carbonizadas de la historia.

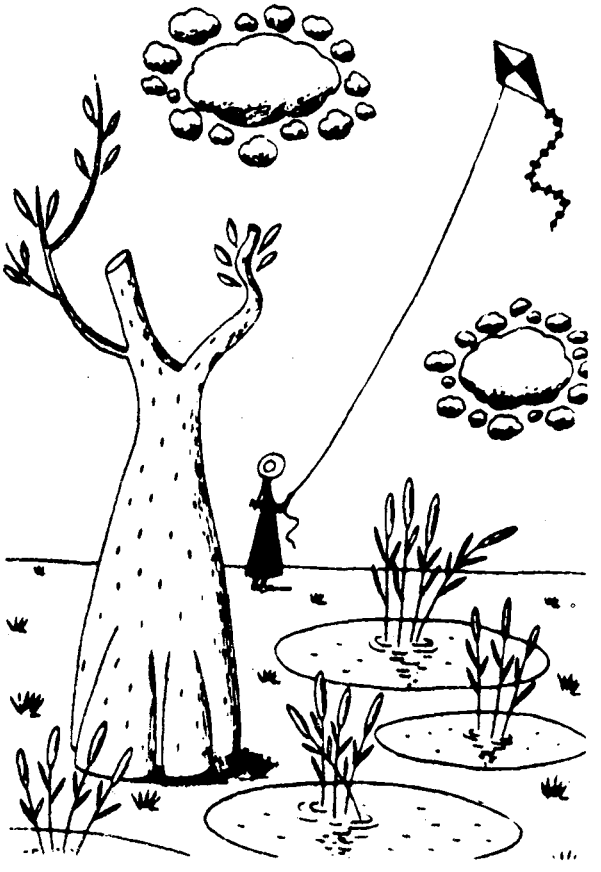
Las experiencias bradburyanas se dan a cada paso, y aquí, en *Las Doradas Manzanas* son tan logradas:

> A veces caminaba durante horas y kilómetros y volvía a su casa a medianoche. Y pasaba ante casas de ventanas oscuras y parecía que pasease por un cementerio; sólo unos cuantos resplandores de luz de luciérnagas brillaban a veces detrás de las ventanas. Unos repentinos fantasmas grises parecían manifestarse en las paredes interiores de un cuarto, donde no habían cerrado las cortinas de la noche. O se oían unos murmullos y susurros en un edificio sepulcral donde aún no habían cerrado una ventana.

El Arte y el Amor

En los libros de Bradbury todos los personajes se llaman Douglas, Tom o Cecy. Los temas pasan fácilmente de un libro a otro, sirviendo para enfoques diferentes, y los símbolos se convierten en alienantes arquetipos ilusorios. Su obra está colmada de Máquinas del Tiempo, ya sean buhardillas o cohetes, que en el fondo no son sino veranos interminables como en Marte, y en todos sus libros, en cada frase y en cada página palpita un inmenso amor y el rotundo convencimiento de que sólo así puede desentrañarse la melancolía del hombre contemporáneo.

Porque para él lo terrible no es tanto la alienación de la humanidad bajo el dominio de las máquinas y los poderes sin rostro, como que el hombre se acostumbre a esa clase de vida, o sea que su estado natural sea el ser una lastimosa marioneta. Para defenderse, la humanidad se aferra al arte, a la creación que es la manifestación de lo maravilloso, y al amor en todas sus expresiones, que es la fuente de todo a lo que el hombre debe aspirar en este mundo: *la alegría.* Y esto es, precisamente, lo que se vive al leer los libros de Ray Bradbury.



LA MUSICA REBELDE DE CHARLES IVES

Por Harold C. Schonberg

Charles Ives fue uno de los grandes músicos originales. Décadas antes de que los precursores de la música moderna en Europa—músicos como Schoenberg, Hindemith y Stravinsky—lanzaran su ataque contra los estilos armónicos tradicionales, Ives ya experimentaba calladamente con microtonalidades y nuevos acordes correspondientes. Hace apenas 20 años que empezó a darse a este notable hombre de negocios y compositor norteamericano la importancia que, según Schonberg, merece por su vanguardismo, por lo explosivo de su música, que no tiene precedente.

Harold C. Schonberg es el decano de los críticos de *The New York Times*, periódico en el que sus amenos y eruditos comentarios le conquistaron el Premio Pulitzer en 1971. Entre sus obras figura *The Great Conductors* (Los Grandes Directores) y *The Lives of the Great Composers* (Vidas de Grandes Compositores). Este artículo ha sido extractado del *New York Times Magazine*.

Sabemos que han existido casos de ciertos jugadores naturales de pelota, de cocineros innatos, de bailarines que lo son por naturaleza. Existen también ejemplos de vanguardistas naturales, y Charles Ives, que nació en 1874 y murió en 1954, fue uno de ellos. Desde un principio manifestó su natural rebeldía musical y fue un individualista total e inflexible que despreciaba los criterios y sonidos convencionales. Quizá hubiera sido feliz de haber nacido en un siglo futuro "cuando los chicos de la escuela silbaran los aires populares en cuartos de tono... cuando la escala diatónica fuera tan obsoleta como lo es la pentatónica en la actualidad".

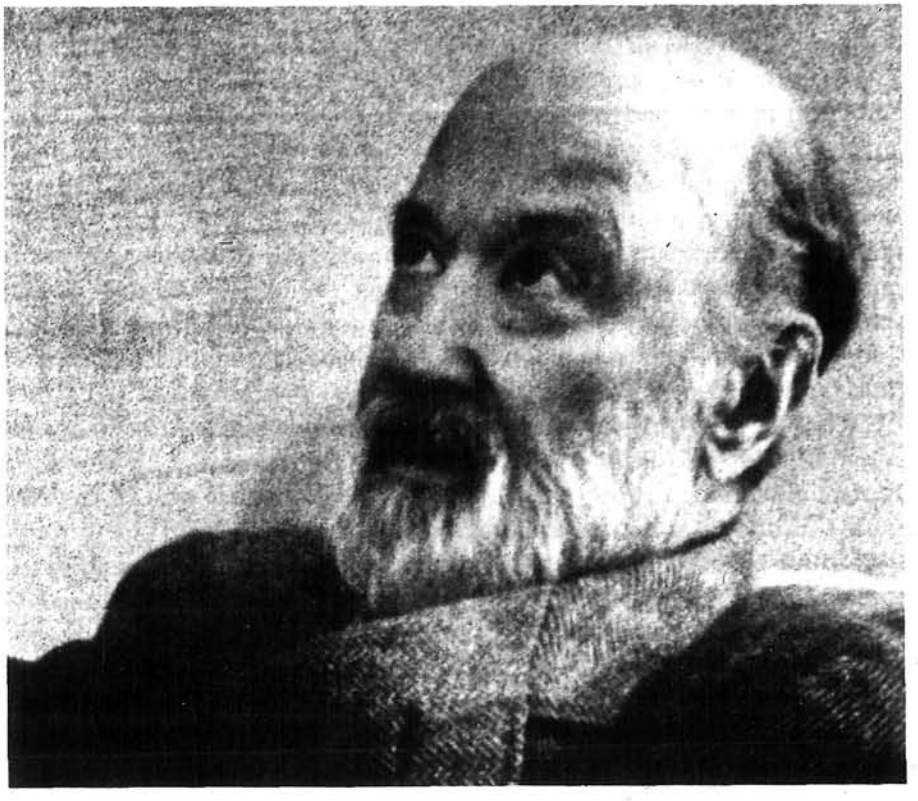
Ives dedicó la mayor parte de su vida a los negocios, y estableció la agencia de seguros de más éxito en los Estados Unidos. En sus ratos libres compuso gran cantidad de música increíblemente novedosa, complicada, de estrujantes disonancias y curiosamente evocadora, de la que casi nada se publicó, y muy poca de la cual pudo escuchar tocada en público. Este acopio fue no solamente el conjunto de música más insólita compuesta por un norteamericano, sino que probablemente sea la más rara y extraordinaria jamás compuesta por *cualquier* músico en la historia.

© 1974 por The New York Times Company. Reproducido con autorización.

Consideremos cuándo fue escrita. Eran los albores del siglo XX. Stravinsky no había hecho su aparición todavía, y los más destacados vanguardistas eran Debussy, en Francia, y Scriabin, en Rusia. Ya se notaba cierta actividad en los E.U.A., pero nada de importancia todavía. Los compositores norteamericanos de entonces escribían sinfonías, sonatas y piezas breves dentro del estilo académico aprobado en Europa. La mayoría de dichos compositores habían estudiado en Alemania.

Y sin embargo, Ives, vecino de Danbury, Connecticut, escribía en esa época música con extravagantes politonalidades, polirítmica, disonante casi en su totalidad, incluso con eventuales incursiones en el campo de la música aleatoria (o improvisada). Usaba grupos de tonos y formas poco convencionales, y su música era de una intensidad sin paralelo, compleja y con dificultades técnicas. Pero también fue música que abrazaba en sus aspectos la herencia de sus antepasados norteamericanos remontándose a la época colonial: una colección de himnos evangélicos, música popular del país, ritmos bailables, jazz, tonadas patrióticas tomadas del "Yankee Doodle"', cantos de trabajo entonados por los negros. El oído se sacudía con el impacto de los cuartos de tono, lucubraciones amelódicas, microto-

Charles Ives: *"Un rebelde natural de la música, e individualista irreductible"*.



nalidades, variaciones indómitas; de acordes totalmente nuevos y un concepto del contrapunto que parecía romper todas las leyes escritas. No importa de qué se trate, lo hallaremos en su obra antes de que los gigantes del vanguardismo europeo—Stravinsky, Bartok, Schoenberg, Hindemith y Milhaud—aparecieran en escena.

Por tanto, no nos debe sorprender que los músicos de la época se alarmaran ante esta clase de obras musicales. No fueron muchos los que las escucharon. Ives trabajaba solo, totalmente divorciado de las instituciones musicales, produciendo música que nadie quería escuchar. Como jamás la quiso impulsar, su música permaneció sin ser oída. En una ocasión, lo visitó un violinista alemán que comenzó a leer su Primera Sonata... pero el pobre diablo no pudo pasar de la primera página y comentó "que eso no podía ser ejecutado, que era algo terrible... que no era música... que no tenía sentido..." Hubo veces en que el propio Ives dudaba y se preguntaba si realmente estaba loco o si su oído estaba equivocado. Pero no podía componer música inocua y fácil, porque ese no era su estilo y persistía en asegurar que "no podría lograrlo... porque él percibía algo diferente..."

Un Legado poco Convencional

En gran parte, lo que escuchaba se lo debía a su notable progenitor. Según relata su biógrafo, Henry Cowell, se pudo dar el caso de que Charles Ives compusiera a lo largo de toda su vida la clase de música que a su padre le hubiera gustado escribir. Georges Ives, maestro de música y director de una banda, tenía una mentalidad peculiar. Al igual que su hijo, percibía algo distinto. Hacia la década de 1870 ya experimentaba con microtonalidades, y en su época llegó a construir extraños instrumentos que producían sonido raros, para esparcimiento y diversión de sus buenos vecinos. Le aburrían las armonías y melodías académicas. Su oído gozaba con sonidos fuertes y desusados. En cierta ocasión manifestó que "no se puede llegar al cielo montado en ligeros sonidos de bonita contextura..."

Sin embargo, no pretendía descartar todas las leyes de la ortodoxia musical. Sustentaba la teoría de que las reglas se deben romper, aunque no deberían romperse hasta tanto no saber lo que se modificaba. Cuando Charles tenía cinco años de edad lo inició en la música y le dio una buena ración de Bach. Pero simultáneamente expuso al chico a una clase diferente de adiestramiento del oído. Por ejemplo, lo obligaba a cantar un son popular en un tono, mientras él lo acompañaba al piano en un tono distinto. Esto, según dijo Ives más tarde, "sirve para ensanchar el oído y reforzar nuestra mentalidad musical". No es de sorprender que Charles creciera con un oído receptivo a las politonalidades y a otras combinaciones discordantes.

Con su padre aprendió a tocar piano, violín y cornetín. A los 12 años tocaba los timbales en la banda de su progenitor. A los 13 años ya componía y tocaba el órgano en una iglesia congregacionalista, en Danbury. Sus composiciones ya denotaban arrojo. A los 15 años compuso una serie de variaciones para órgano basadas en el tema patriótico *América*, y en una de ellas conjugó tres tonos a la vez. En el año de 1874, Ives entró a la Universidad Yale, donde estudió música con Horatio Parker, uno de los compositores más eminentes de los Estados Unidos.

Hombre de Empresa y Compositor

En realidad, Ives no era un músico falto de adiestramiento que tocaba en su flauta de madera a lo loco. Entre su padre y Parker, Charles Ives adquirió una sólida educación musical con antecedentes tradicionales, y pudo haber escrito fugas, sinfonías y sonatas como el mejor. Pero no quería nada de eso. Ansiaba, sin embargo, ganarse la vida, así que al salir de Yale entró al mundo de los negocios. Posteriormente, Ives explicó su decisión:

> Mi padre juzgaba que una persona podía mantener un interés mayor y más firme en la música, tener mayor libertad de acción, si no pretendía ganarse la vida con ella. En el supuesto de que una persona viviera sola y no tuviera familia, que sólo tuviera que mantenerse a sí misma y estuviera dispuesta a vivir tan sencillamente como Thoreau, podría escribir música que nadie tocaría con agrado, que no habría quien escuchara o comprara.
>
> Pero si se tiene una linda mujercita e hijos encantadores, ¿cómo dejarlos sufrir hambre a causa de sus disonancias? En estas condiciones transigiría (y si se tratara de un hombre, *debería* hacerlo en bien de sus hijos), pero su música (o parte de ella) se debilitaría notablemente... escribiría tonadillas por dinero y esto resultaría malo para el compositor y peor para su música.

Así que Ives se marchó a Nueva York y fundó una agencia de seguros que tuvo gran éxito. Ives no veía nada fuera de lo normal en su modo de vivir. Decía que, para el agente de seguros, *existe* un hombre de tipo promedio y que "éste representa a la humanidad". Encontró la plenitud de su vida en los negocios. Pregonaba "que su trabajo musical ayudaba a sus negocios y su dedicación a éstos le ayudaba en su música". Una de las formas de ayuda en este respecto fue que pudo financiar la publicación de algunas de sus obras. Así fue como editó un libro de canciones y la sonata *Concord*, además de respaldar económicamente a editores de música vanguardista. Ives no vendía sus propias ediciones, sino que las regalaba a cualquiera que le solicitara un ejemplar.

Siguió tocando el órgano en las iglesias. Sobre todo, no dejaba de

componer: por las noches, en los fines de semana, durante las vacaciones veraniegas. Se convirtió en un hombre reservado que huía de la publicidad. Era un yanqui individualista, amante de Emerson, Thoreau y los demás trascendentalistas, que eran pasto para su espíritu. Era un sujeto de gran inteligencia, hombre duro, decidido, a veces quisquilloso; un tipo solitario que poco se esforzó en publicar la música que compuso sin cesar de 1895 a 1918.

Durante varios años no ocurrió en su vida nada de importancia. Según dijo, "podía trabajar mejor si guardaba mi propia música y dejaba a los demás que conservaran la suya". Asistía a pocos conciertos, y cuando iba se aburría. Su sistema nervioso exigía algo más áspero que los dulces sonidos producidos por los grandes virtuosos y conjuntos. En una ocasión fue a un concierto del Cuarteto Kneisel y comentó que "había sido toda una sesión nocturna de sonidos melifluos, de cadencias perfectas, de damas agraciadas y perfectas, de perfección de programas, sin un solo acorde disonante que aliviara la anémica belleza en toda la noche".

Manera o Contenido

En realidad, había muy poca música que le gustara, aparte de Bach, Beethoven y, en menor grado, Brahms. Veía con desprecio la que él llamaba música de "manera", como opuesta a la música de "contenido", y en su mayor parte, consideraba amanerado el repertorio existente. No le gustaba Mozart, al que consideraba "afeminado". Decía de Wagner que había "ayudado a mutilar el arte". No le interesaban Haydn, Mendelssohn, Tchaikowsky, Gounod o Massenet. Los consideraba como compositores que producían sonidos almibarados, temas que enviciaban y no servían para vigorizar los "músculos" musicales. Debussy necesitaba algo más de Thoreau: "Era el tipo citadino que se da sus escapadas los fines de semana para buscar el efluvio estético del campo", y sus sempiternos acordes de novenas y onceavas comenzaban a sonar "viscosos". Hacia 1920, escuchó parte de *El Pájaro de Fuego*, de Strasvinsky, y equiparó su música con la de Ravel. Consideraba que ambas eran "débiles, morbosas y monótonas". Uno de los pocos compositores contemporáneos que podía escuchar era el norteamericano Carl Ruggles, y cuando oyó el poema tonal *Men and Mountains* lo calificó, entusiasmado, como "una de las grandes obras en la historia de la música".

Su mejor época como compositor fue entre 1910 y 1918. En esos años terminó las cuatro sinfonías, la sinfonía *Holidays* (cuatro piezas orquestales para celebrar fiestas nacionales, que combinó para formar una sinfonía). También compuso dos cuartetos para cuerdas, dos sonatas para piano (incluyendo la monumental *Concord*, que terminó en 1915), *Tone Roads*, *Three Places in New England*, y una

gran cantidad de canciones, obras corales, piezas para piano y para orquesta (muchas de éstas todavía inéditas).

De 1911 a 1916, se dedicó a un proyecto monumental: su *Universo*, que nunca terminó, como sucedió con Scriabin, que jamás acabó su *Misterio*, obra incluso más ambiciosa que habría de abarcar todas las artes y religiones. En 1918, Ives sufrió un grave ataque cardiaco y nunca llegó a recuperarse del todo. En esa época dejó de componer, y en 1930 abandonó sus negocios. Murió el 19 de mayo de 1954 a los 80 años de edad.

Desarrollo Musical

Quizá se pueda apreciar mejor la evolución musical de Ives en la serie de sus cuatro sinfonías. Cuando estudiaba en Yale terminó su Primera Sinfonía (1896-98) y comenzó la Segunda (que terminó en 1902). La Primera Sinfonía está dividida en cuatro movimientos más o menos ortodoxos y nos recuerda a Beethoven, a Dvorak, a Brahms. Guarda relación con sus obras posteriores, tal como la Sinfonía en Mi Bemol de Stravinsky (una de sus primeras obras) la guarda con sus partituras posteriores. Fue una prueba de competencia, un intento de obra "oficial", una reverencia a los cánones establecidos. Pero su Segunda Sinfonía, esa obra tan dulce e incluso obsesiva, ya lleva el sello de lo que Ives haría en su madurez. El último movimiento, sobre todo, es un tema embriagador acerca de su patria. Uno de sus trozos lo describía Ives como "sugerente de una tonada de Foster, sobre cuya cadencia vibran los violines de los granjeros, animando el baile celebrado en el granero con sus gigas, *gallops* y danzas escocesas". Los últimos compases son regocijantes. Ives conjuga *Columbia the Gem of the Ocean*, el clarín militar tocando la diana y, al final, un acorde burlesco, disonante, algo prodigioso que sobrecoge al auditorio, y luego lo hace reír por lo bajo.

La Tercera Sinfonía, tema calmado, lírico, sin problemas, fue terminada entre 1901 y 1904; la llamó *Camp Meeting*. En su mayor parte se compone de himnos. La partitura denota un dominio personal completo del tema. Aquí muestra Ives su completo control del material musical y una temática propia. Había encontrado su estilo, y unos años después vertió todo lo suyo en su notable Cuarta Sinfonía (1910-1916), que representa la obra sinfónica más imponente jamás escrita por un norteamericano, aunque no fue escuchada en una sala de conciertos hasta 1965, cuando Leopold Stokowski la presentó en estreno mundial.

La Cuarta Sinfonía es una obra programática en el sentido en que lo son la *Pastoral* de Beethoven y las sinfonías de Mahler. Ives no intenta pintar escenas concretas, como lo hace Richard Strauss en sus poemas sinfónicos. Más bien, elabora un programa apegado a la

modalidad de la obra. El Preludio—primer movimiento—es "lo que el hombre busca y anhela de la vida". Los siguientes movimientos constituyen "los argumentos con que replica la existencia".

No se trata de una sinfonía pulida. En la primera página de la partitura, el piano solista toca en tiempo de 6/8, el piano orquestal, a 2/4; los clarinetes a 5/8; los fagotes a 7/4; los violines en tiempo distinto y los violoncelos quedan libres y sin restricciones. Todo ello, por supuesto, simultáneamente...

¿Qué se puede pensar de toda esta gama de armonías mordentes, de disonancias atormentadoras, de repentinos pianísimos o silencios como en un templo; de sonidos que atacan desde todos los puntos del compás; de tesituras confusas que nunca se resuelven? Aquí no es posible aplicar las normas de Brahms, Mahler o cualquier otro sinfonista. La Cuarta Sinfonía de Ives no se apega a ningún método excepto en lo que respecta a que el compositor quiere expresar algo, para lo cual ha inventado un nuevo modo de decirlo. El resultado es un efecto sobrecogedor y emotivo, una catarata.

Su Vida en el Campo de la Música

A principios del siglo, Ives se destacaba, sin duda, como el compositor más audaz entre sus contemporáneos; pero no tenía nada de doctrinario. No tenía un "sistema", como el que llegaría a tener más tarde Schoenberg, y decía que no podía comprender "por qué la tonalidad, en sí, debiera desecharse del todo; a mi modo de ver, esto depende, en alto grado—como la ropa depende del termómetro—de lo que se quiera expresar". Lo que Ives pugnaba por lograr era la verdad última en el sonido: una manifestación de lo que realmente es la vida, porque la vida no es todo dulzura, ni gozo, ni bellos paisajes y ricos aromas. Por tanto, la música tampoco debe serlo. Su concepto de la verdad era omnímodo. Decía que "un compositor debería estar dispuesto a usar o aprender a usar todo lo que pueda asimilar de las enseñanzas sobre lo infinito que la humanidad ha recibido y derramado sobre el hombre; todo lo que la naturaleza ha puesto de manifiesto y sacrificado, todo lo que la vida y la muerte han interpretado".

Ives expuso su concepto de la verdad en una música que al principio podría juzgarse caótica, pero que incluye su propia lógica después de que el oyente se familiariza con ella. En 1899, escribió una pieza llamada *A Yale-Princeton Football Game*, y la música usual no podía sugerir los efectos que Ives trataba de producir. "Para representar la emotividad, los sonidos y los cantos a lo largo del campo de juego y en sus tribunas, no es posible recurrir a una bella Fuga en Do". Lo que realmente hizo en este caso fue yuxtaponer varios elementos musicales con varias canciones entonadas simultáneamente, como en el juego. O bien, tomemos su pieza *Over the Pave-*

ment. Había escuchado los sonidos de los pasos de la gente al cruzar frente a su casa en Nueva York, el piafar de los caballos, el tranvía, con su característico repiqueteo, y quedó "impresionado por la gran variedad de tan diferentes pulsaciones, tiempos y ritmos que se producían simultáneamente". De modo que incluyó esta variada amalgama de ritmos simultáneos en su obra.

Ives incluía muchos elementos en su música. Una de las anécdotas más conocidas se refiere a la experiencia que, siendo un niño, tuvo durante la fiesta del Cuatro de Julio en Danbury: escuchó dos bandas militares que marchaban tocando piezas diferentes y que, en un punto, se juntaron, produciendo un choque de sonidos, una terrible colisión de disonancias, para luego separarse y alejarse, mientras la concatenación de sonidos iba disminuyendo. Este efecto musical lo habría de usar Ives en varias de sus obras.

Su música es sumamente difícil de tocar, aunque Ives no pretendió que se ejecutara exactamente como estaba escrita. Para él, el sentido era más importante que la ejecución. La técnica nada significaba... la idea era lo principal. Emulando a Beethoven, que se exasperaba cuando los dedos de un violinista se interponían en su campo visual, Ives se indignaba cuando los ejecutantes se preocupaban más por una técnica pulida que por el sentido del tema.

> ¡El instrumento! ... He ahí la eterna dificultad, la limitación en la música. ¿Por qué debe mirar tan fijamente el espantapájaros del teclado durante cada compás? ¿Acaso es culpa del compositor que el hombre tenga solamente 10 dedos?

La manifiesta dificultad de la ejecución—amén de la dificultad misma de escuchar los resultados—fue una de las razones de que oyera tan pocas ejecuciones de sus obras. En los 30 años transcurridos hasta 1929, solamente cuatro directores habían visto alguna de sus partituras. Más del 90 por ciento de su música orquestal jamás había sido leída por nadie. Solamente un director, Nicolas Slonimsky, había hecho un análisis completo de esa parte de su obra.

Por Fin se le Reconoce

Sin embargo, poco a poco se le fue reconociendo. El primer estreno de importancia fue en 1927, cuando Eugene Goossens dirigió dos movimientos de la Cuarta Sinfonía. Ives se incorporó a un grupo de vanguardistas norteamericanos del que formaban parte Henry Cowell, Carl Ruggles, Wallingford Riegger y Otto Luening. Críticos como Paul Rosenfeld y Lawrence Gilman comenzaron a escribir acerca de la música de Charles Ives. Slonimsky, fascinado con el compositor, hizo un arreglo especial de *Three Places in New England*

y dirigió dicha partitura en varios lugares de Europa. Finalmente, después de luchar durante 10 años con la Sonata *Concord*, el pianista John Kilkpatrick ejecutó la obra completa en 1939.

Repentinamente, Ives comenzó a ser conocido, y en 1946 fue elegido miembro del National Institute of Arts and Letters (Instituto Nacional de Artes y Letras). El año siguiente ganó el Premio Pulitzer por su Tercera Sinfonía (compuesta 40 años antes). Su primer triunfo de público llegó cuando Leonard Bernstein dirigió su Segunda Sinfonía con la Orquesta Filarmónica de Nueva York, en 1951. La señora de Ives asistió al concierto y estuvo a punto de llorar de alegría: "¡Pero... si les gusta, *les gusta*!", comentó. Ives escuchó la transmisión dominical en el pequeño aparato de radio de su sirvienta, en la cocina de su casa.

Y ahora sí, los columnistas especializados comenzaron a analizar la música de Ives, aunque según sus versiones personales descubrieron lo que en su concepto había influido en el compositor. Pero la verdad de las cosas era que Ives raramente salía de su casa y no había oído nada de la música que, supuestamente, había influido en él. Durante los años dedicados a componer, no había escuchado una sola nota de Stravinsky ni de Schoenberg. Philip Hale, el crítico bostoniano, encontró influencia de Hindemith en sus obras; cuando esto llegó a oídos de Ives, simplemente comentó: "Hindemith es un buen alemancito". Pero, ¿cómo podía haber influido en él, si Ives escribió su música *antes* de que el propio Hindemith empezara a componer?...

Los críticos musicales lo enfurecían. Los calificaba de "amanerados" y "cursis"; de individuos que se aterraban al escuchar sonidos fuertes, de tipos afeminados que sólo gustaban de "melodiosos acordes". En su opinión, Philip Hale, del *Boston Herald*, era simplemente "una graciosa dama, entrada en años (que a veces usaba pantalones) que vendía sus bellos conceptos musicales y sus comentarios al periódico". En cuanto al decano de los críticos norteamericanos, W. J. Henderson, del *New York Sun*, Ives comentó que "durante 50 años o más, sus órganos auditivos han estado sujetos a un masaje persistente a base del mismo orden de ritmos dulzones, consonantes, repetidos sin la menor alteración".

Por lo demás, Ives fue siempre populista y dedicó gran parte de su tiempo al estudio de la política y de la forma de vida de los norteamericanos. Considerando su éxito en los negocios, exhibió ideas sorprendentes. Visualizaba a su patria—e indudablemente al mundo entero—como un lugar en el que no había ni ricos ni pobres, en el que todos tenían la misma oportunidad para desenvolverse. Antes de que se hablara de ello, Ives era hombre de un Mundo Unico. No soportaba el odio al extranjero y sostenía que lo único que lograba el nacionalismo era la guerra, "que es estimulada y alentada por los

políticos y no por la propia gente... y ya es hora de que nosotros (la gente) le pongamos freno"...

Ecos del Pasado

Otro de los aspectos de Ives, que por lo general pasa desapercibido, es la dicotomía entre la clase de música que escribió y el panorama mundial que pugnaba por describir. Cuando los músicos comenzaron a analizar sus composiciones en 1950, la inmensa mayoría le rindió tributo sólo como compositor vanguardista. Todo el mundo quedó sorprendido de que Ives, trabajando solo y calladamente se hubiera anticipado al modernismo, incluso a los grupos poliorquestales de Stockhausen. Pero estos análisis se enfocaban totalmente en la técnica y se olvidaba por completo una de las facetas de Ives que quizá podría resultar la más importante de todas: su visión del pasado.

Porque, en realidad—y esto no se puede hacer resaltar lo suficiente—, casi todas las obras compuestas por Charles Ives son cuadros tonales de una Norteamérica ya desaparecida. Su música puede ser tan "moderna" como cualquiera que se haya escrito, y hasta la fecha impone problemas para el ejecutante, para el oyente, pero su tema esencial son los Estados Unidos de América en el siglo XIX... una evocación del pasado, de la Nueva Inglaterra en la que Ives creció. Es una visión sentimental, una evocación afectuosa de un país de campesinos y gente sencilla que iba a la iglesia, cantaba himnos y formaba familias; que los días de fiesta nacional salía para ver el desfile, escuchar las bandas y gozar de los festejos. La música de Ives conmemora ceremonias religiosas y bailes populares, recuerda caballos y carromatos luchando por salir del lodazal. Y siempre está presente—expresado en una u otra forma—el trascendentalismo de Emerson y Thoreau, esa búsqueda de la realidad a través de la intuición espiritual.

Ives no hizo escuela, y hoy son pocos los que escriben en su estilo. Después de la Primera Guerra Mundial, los compositores se interesaban más en las abstracciones de Schoenberg, Webern y Boulez. Ives, que fue en realidad un romántico dentro de todo su vanguardismo, fue siempre respetado e incluso admirado, pero nunca imitado. Su música perturbaba a muchos compositores. Ellos se interesaban en la música como teoría, como estructura. Ives se interesaba en la música como si fuera la gente. Ellos expresaban las formas como una visión de la vida. Ives expresó su visión de la vida por medio de formas musicales.

La Dimensión Humana

Independientemente de su complejidad, de lo difícil que sea aceptarla (y la dificultad puede ser muy grande), la música de Charles

Ives tiene siempre una dimensión humana. Creía que el interés común del hombre en el arte y la música seguiría prevaleciendo, seguiría creciendo

> ...abriendo siempre nuevos horizontes hasta llegar el día en que todo hombre, mientras cosecha sus papas, viva sus propias epopeyas, aliente sus propias sinfonías (óperas, si fueran de su gusto); cuando, al caer la tarde, descanse en el patio de su casa y observe la actividad de sus hijos—que sin duda se divierten creando *sus* propios temas para sus *propias* sonatas, que cantan su vida—mirará hacia la cima de la montaña y verá su visión hecha realidad.

Pero este mundo imperfecto ha tomado un giro diferente, hacia las tensiones más que hacia la paz interior y la serenidad de la visión de Charles Ives. Sin embargo, a pesar de todo, las épocas futuras podrán, por lo menos, *escuchar* esa visión en la música de Charles Ives.

LA POLITICA EXTERIOR DE LOS E.U.A.

Por Charles Frankel

Charles Frankel, profesor de filosofía de la Universidad Columbia, es autor de *High on Foggy Bottom: An Outsider's Inside View of the Government* (En lo Alto de Foggy Bottom: Visión Interior del Gobierno por un Extraño) y de *Pleasures of Philosophy* (Placeres de la Filosofía). Fue Secretario de Estado Adjunto para Asuntos Educativos y Culturales. Esta recensión se tomó de la reseña de libros de *The New York Times Book Review*.

The Imperial Republic: The United States and the World 1945-1973 (La República Imperial). Por Raymond Aron. New Jersey: Prentice Hall, 339 págs.

Raymond Aron es una institución en Francia. Poseedor de una de las cátedras más distinguidas de su país y autor de notables libros de filosofía, historia intelectual, sociología, ciencias políticas y teoría de las relaciones sociales, es también un formidable comentarista de los acontecimientos actuales y sus artículos, publicados en el periódico *Le Figaro*, ejercen una considerable influencia en la opinión de las personas cultas. Juicioso y bien informado observador de los Estados Unidos, las apreciaciones que Aron hace acerca de las relaciones de éstos con el resto del mundo en los últimos 25 años, están destinadas a ser leídas con gran interés. *La República Imperial* sobrepasa toda esperanza.

© 1974 por The New York Times Company. Reproducido con autorización.

¿Qué es lo que los norteamericanos hemos estado haciendo desde la Segunda Guerra Mundial? ¿Creamos la Guerra Fría? ¿Estamos ahora en proceso de desmantelar, lo mejor que podamos, una política de catástrofe? Para aquellos que gustan de pensar en el mundo en términos del bien y el mal puros, las respuestas que Aron da a esas preguntas serán una desilusión. Como él mismo dice, tales personas "se sentirán ofendidas por un libro que, de hecho, no se preocupa por encontrar motivos de ofensa y en el cual no hay héroes ni villanos". Lo que es más, la preocupación fundamental de Aron consiste en mostrar que las preguntas apropiadas son mucho más complicadas que las que aparecen al principio de este párrafo. Muestra que, en asuntos internacionales, nada se determina en términos absolutos: por lo general, las naciones no inventan políticas de la nada, ni siquiera con base en la dinámica interna de sus propios sistemas. Las hacen, dice Aron, dentro de las opciones que la historia internacional les impone.

Emergencia de la Guerra Fría

Según él, una "Guerra de los Treinta Años" tuvo lugar en el presente siglo, entre 1914 y 1945. De ella surgieron dos poderes cuyos actos, o falta de acción, tuvieron un impacto inmediato en todos los países de la Tierra. Uno era la Unión Soviética,

histórica e ideológicamente opuesta a la reinstauración del antiguo concierto de poderes europeos establecidos que habían dominado la diplomacia internacional. El otro eran los Estados Unidos, que poseían una tradición de suspicacia con relación a la participación en el sistema de negociación permanente entre los Estados, y equilibrio de poderes.

En el trasfondo se encontraban masas de seres de las naciones subdesarrolladas, de religiones y culturas heterogéneas, la mitad dentro y la mitad fuera del sistema industrial, guiados y agitados por líderes que no estaban dispuestos a aceptar un constante estado de subordinación y dominación extranjera. A la vanguardia estaban las naciones industrializadas de Europa Occidental, y Japón, desmoralizadas, económicamente aplastadas, inseguras política y económicamente y que dependían totalmente del rápido renacimiento de una economía trasnacional. La Guerra Fría no fue el producto, según cuenta Aron, de errores o provocaciones o de un espíritu misionero, aunque ninguno de ellos, por supuesto, estaba completamente ausente del panorama, sino de una situación en la cual dos naciones superdesarrolladas e impreparadas, con intereses y perspectivas opuestos, hubieron de compartir el poder.

Imperial, no Imperialista

Así, sin lugar a duda, los Estados Unidos han representado un papel "imperial" en el último cuarto de siglo. Han sido el principal garantizador de la estabilidad de las fronteras europeas, de la seguridad de Europa Occidental y Japón, y del flujo trasnacional de personas, bienes y divisas en aquellas esferas del mundo abiertas a un mercado más o menos libre. Pero la palabra es "imperial", no "imperialista".

No está dentro del significado común de "imperialista", como hace notar Aron, el gastar miles de millones en ayudar a países como Japón y Alemania, que se han convertido en los máximos rivales económicos de los Estados Unidos. Es cierto que ha habido brotes esporádicos de "imperialismo" en las relaciones de los Estados Unidos con los países del tercer mundo—cita como ejemplos los casos de Bahía de Cochinos, en Cuba, y la intervención en la República Dominicana—pero la palabra no alcanza a definir estas relaciones en su totalidad. Creo que Aron muestra con precisión que la palabra "imperialismo" es demasiado simplista, demasiado anacrónica y moralista para definir hechos ambiguos y complejos. Y, ¿qué hay de Vietnam? Aron, que fue casi el primer francés influyente que hablara en contra de su gobierno por tratar de mantener su hegemonía sobre Argel, no es ciertamente un defensor de la mala aventura de los Estados Unidos en Vietnam. Pero demuestra que la guerra careció hasta de la racionalidad del imperialismo. Considera que su causa fundamental fue la transformación de la política de contención en una cierta esencia metafísica que prohibía la victoria comunista en cualquier terreno: según sus propias palabras, "la creciente tendencia a sustituir con símbolos la realidad en la discriminación de asuntos e intereses". Creo que tiene razón. Desgraciadamente, los portavoces del "realismo" y de las "responsabilidades del poder", que proporcionan las razones para las guerras, pocas veces han sido suficientemente realistas. Confundieron las abstraccio-

nes con los hechos sustanciales y no midieron los medios enormemente crueles en relación con los resultados concretos y razonablemente predecibles.

Diplomacia Económica

Más o menos la mitad del libro está dedicada a las repercusiones económicas del coloso norteamericano en el resto del mundo. Después de un análisis notable por sus muchas facetas, Aron llega a la conclusión de que la diplomacia económica de los Estados Unidos en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial no perseguía un fin único. Tampoco cree que los fines e intereses de las grandes compañías trasnacionales—en gran medida bajo control norteamericano—que se han convertido en elemento vital del mercado mundial, pueden ser considerados como "el secreto más profundo de la diplomacia entre naciones". Pero, he aquí que llegamos a un momento peligrosamente paradójico.

> Monetariamente, Europa ha dependido más del dólar desde que éste cayó de su pedestal... Comercialmente, los europeos están extendiendo sus redes de acuerdos preferentes en torno al meollo de la Comunidad Europea, y de modo manifiesto se convierten en la principal unidad comercial del mundo. Aquí encontramos una contradicción entre el potencial comercial de los europeos y su impotencia monetaria, lo mismo que entre el éxito obtenido por los Estados Unidos en su deseo de una Europa unida, como barrera contra el comunismo, y su reciente descubrimiento en el sentido de que una Europa unificada es un fuerte competidor y de que la cláusula de la nación más favorecida, que se consideraba sacrosanta, está cayendo en desuso.

Es en nuestras relaciones económicas, quizá más que en nuestros asuntos político-militares, en donde Aron ve posibilidad de que surjan problemas futuros.

Es muy posible—según él—que los Estados Unidos no tengan en los próximos 25 años la influencia que tenían en el pasado. Si se retiran y adoptan una actitud de culpa o desconsuelo, pueden caer en políticas de proteccionismo, y es muy probable que persigan su política comercial y económica de manera descuidada o agresiva. Las compañías multinacionales no son fácilmente controlables por parte de los gobiernos locales: su creciente influencia, combinada con el eurodólar y unos Estados Unidos despreocupados, podrían significar la erosión de la soberanía económica y el desarrollo de un antiyanquismo tal vez más amargo.

El Poder Presidencial

Aron también se preocupa por el hecho de que, como reacción a Vietnam y Watergate, el Congreso reducirá los poderes de la Presidencia en lo relacionado con la política exterior. Como europeo que no ha olvidado, no contempla con serenidad esa perspectiva. De hecho, aunque admira la habilidad del Secretario de Estado Henry Kissinger como diplomático, y su "realismo a lo Viejo Mundo" no cree que los Estados Unidos estén desarrollando una política coherente para el futuro, o que estén haciendo otra cosa que coser y remendar la tela de sus presentes relaciones.

No estoy seguro de que Aron comprenda totalmente (o quizá las palabras exactas sean "simpatice con") los sentimientos de los norteamericanos que creen que el creciente poder presidencial en el campo de la política exterior ha traído como resultado el desgarramiento de la ade-

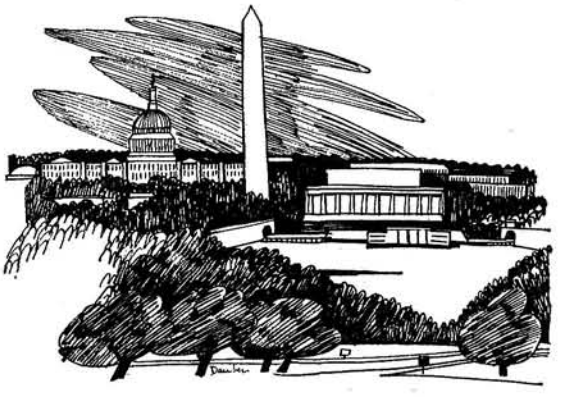
cuada concepción interna de los hechos. Ni parece tampoco reconocer lo que, a mi ver, es indispensable para una política exterior efectiva enfocada a algo más que sucesos inmediatos o teatrales reuniones en la cumbre: la consulta constante y honesta con el Congreso. Es el único modo en que—así lo creo yo—se puede restaurar la autoridad de las decisiones tomadas por el Jefe de Estado en asuntos externos.

También quisiera yo que Aron hubiese encontrado la manera de tratar la importante área, indebidamente descuidada, de las relaciones culturales en la arena internacional. Pero él reconoce explícitamente la importancia de tal asunto y, como dice, requeriría otro libro.

Mientras tanto, debemos darle las gracias por éste. Nos devuelve la perspectiva. Es el libro, escrito por un observador de fuera, que nosotros los estadounidenses hemos estado necesitando para que nos ayude a salir de nuestra presente actitud de "mea culpa" angustiada, o rabioso golpeteo de pecho; de pedir disculpas o justificarnos a nosotros mismos; de proclamar que hemos sido malvados, de principio a fin, o de anunciar que nunca nos hemos equivocado y que es nuestra voluntad, no nuestra inteligencia, la que ha fallado.

Aron tiene una mente clásica, lúcida, proporcionada, capaz de usar cualquier material pertinente para el tema que está examinando, y armada con un sentido de la historia y de las limitaciones humanas que lo protege de las consignas de la época.

Refractadas a través de la luz fría y antiséptica de *La República Imperial*, nuestras relaciones exteriores durante las últimas generaciones pueden verse, yo creo, como lo que han sido esencialmente. No conozco ningún libro sobre la materia que sea más sensato, más mundano y a la vez más humano e intelectualmente menos transigente ni con mayor independencia de juicio.



SOLYENITSIN COMO TESTIGO

Por Timothy Foote

Antiguo corresponsal en Europa, el Sr. Foote es actualmente editorialista de *Time,* donde apareció originalmente esta recensión.

Archipiélago Gulag Vol. 1. Por Alejandro Solyenitsin. Nueva York: Harper y Row. 660 páginas.
Cartas a los líderes soviéticos. Por Alejandro Solyenitsin. Nueva York: Harper y Row. 59 páginas.

El público de todo el mundo ha seguido la lejana lucha de Alejandro Solyenitsin con el gobierno soviético y su final, forzada hégira en el exilio, con el mismo temor reverente con que habría podido presenciar el juicio y la quema de Juana de Arco. Solyenitsin es el escritor más célebre del mundo. *Archipiélago Gulag,* cuyas ediciones de grandes tiradas inundan actualmente las librerías y los clubes de libros de los Estados Unidos, parece que está a punto de convertirse en su obra más popular.

Sin embargo, la opinión actual de los *literatos* es que la fama de Solyenitsin se debe más a la política que al arte, ya que es un gran hombre, pero no un gran escritor. Probablemente este es un juicio falto de perspicacia. En los Estados Unidos será necesario esperar a que aparezcan traducciones cuidadosas de sus libros, ya que cada nuevo volumen que se publica *(Gulag* no será excepción) levanta una tempestad más intensa de lo usual acerca de las inexactitudes y traición al espíritu que desfiguran la mayoría de las traducciones. Más importante aún, habrá que ver terminada la ya vasta y elaborada mezcla de hechos reales y ficción con que Solyenitsin trata de rehacer para sus compatriotas la historia de Rusia desde 1914. Solyenitsin trabaja abiertamente en la creación de un mundo literario, rico y entrelazado, que revivirá la concepción decimonónica del hombre, privado de las esperanzas de progresar que acariciaba, pero, no obstante, criatura dotada de conciencia y de un alma, que necesita piedad, lealtad, perennidad y sencillez para sobrevivir.

Archipiélago Gulag fue escrito expresamente para los lectores soviéticos. En efecto, el autor dice una y otra vez: Pensamos que las purgas de Moscú de 1937 fueron convulsiones de terror más o menos aisladas. No fue así. La corrupción de la justicia soviética no se inició con Stalin como se nos había enseñado, sino con Lenin en 1918. Luego retrocede para probar con documentos las sucesivas oleadas de prisioneros políticos: desde los ingenieros "destructores" de la Revolución y los campesinos atrapados en la colectivización, hasta los soldados de divisiones completas del Ejército Rojo capturados por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial y luego devueltos a la URSS. Todo esto, ocurrido de 1918 a 1953, discurrió por los puertos y los canales del Archipié-

© 1974 por Time Inc. Reproducido con permiso de TIME, The Weekly Magazine.

lago Gulag, el aparato penal soviético, que constituye un Estado dentro de otro Estado, cuya miríada de cárceles, centros de interrogatorios y campos de trabajos forzados se extiende desde Leningrado a Komsomolsk, y en los que han estado prisioneras unos 60 millones de almas. *Gulag* también pone de manifiesto que la justicia soviética evolucionó directamente de la sugerencia de Lenin de permitir al poder judicial que legalizase el terror dentro de un sistema de represión extra-judicial en el cual policías, interrogadores, jueces y jurados fuesen todos uno y la "pena de muerte no un castigo, sino un medio de defensa social".

Es difícil imaginar la impresión que tal libro pueda causar en los rusos que se den maña para poder leerlo. Para algunos, Stalin aún es un héroe. Para la mayoría, Lenin es, prácticamente, un santo político. Los occidentales, gracias a la propaganda de la guerra fría, a la libertad de prensa y a la información honesta, ven a ambos hombres con variables grados de repugnancia; pero aun a ellos les parecerá demasiado horrorosa la crueldad y la estupidez relatadas en el libro. Solyenitsin narra episodios tan intolerables, que rompen todas las defensas que el lector de la mitad del siglo XX parece haber levantado para evitar que le afecte el dolor ajeno.

Un Mundo Monstruoso

El mundo de cárceles que el autor describe en la mayoría de sus libros se compara frecuentemente con el infierno o con una pesadilla. Sin embargo, Solyenitsin reconoce: "Casi he llegado a amar ese mundo monstruoso". Porque, además de una crueldad bestial y de la tortura institucionalizada, entre sus compañeros de prisión en el Archipiélago, encontró mucho valor y camaradería, el recuerdo de lo cual ha modelado permanentemente su actitud hacia la humanidad. La "valentía de quienes lo han perdido todo" le da valor a él. "No poseas nada", aconseja a los que han sido arrestados. Les advierte que un paquete de comida "te transforma de una persona libre aunque hambrienta, en otra temerosa y cobarde... Esos bienes materiales te impedirán entrar en el reino celestial de los espíritus liberados".

Despojado de esperanza, poder y propiedades, Solyenitsin experimentó una visión serena de la vida. El bien y el mal existen, concluye. El hombre distingue el uno del otro y aun sometido a tensiones terribles puede encontrar, a veces, el valor necesario para actuar según ese conocimiento. Por lo anterior, Solyenitsin considera el relativismo moral como una virulenta enfermedad moderna, aunque distingue entre los actos naturales al hombre—algunos de ellos violentos—y las crueldades inhumanas. En *El Primer Círculo*, después de una discusión acerca de lo que está bien y lo que está mal, un campesino prisionero, llamado Spiridon, observa: "Los lobos actúan bien, los caníbales, no".

Las distintas implicaciones de estos puntos de vista son bastante familiares. El poder corrompe, al igual que los bienes, el orgullo y el pragmatismo. "El genio político", escribe Solyenitsin con ironía salvaje, "consiste en lograr el éxito aun a costa de la ruina del pueblo". Ideas similares, sostenidas apasionadamente, llevaron a Tolstoi a abandonar familia y bienes y predicar tanto la resistencia pasiva como la obediencia pasiva frente a todas las instituciones de la sociedad. Solyenitsin se parece a Tolstoi en varios aspectos. El valor y

la voluntad de compartir el peligro con sus camaradas se encuentran entre las virtudes supremas representadas en sus libros... y en su vida. Tolstoi, sin embargo, creía que los hombres no pueden cambiar la historia. En *Agosto 1914* Solyenitsin trata constantemente de refutar esa opinión. Además, cree que los hombres están moralmente obligados a luchar en defensa de su país. "¿Por qué lo hiciste?" pregunta una muchacha a un joven que acaba de enrolarse voluntariamente en el ejército, en *Agosto 1914*. Ambos han estado influidos por la doctrina de la resistencia pasiva. "Rusia me causa lástima", responde el joven.

En Nombre de la Ideología

Igual le sucede a Solyenitsin. Su principal blanco histórico es la ideología revolucionaria por su poder para destruir la conciencia personal, alentando a los hombres a ver a sus semejantes como "insectos" (palabra de Lenin) a los que pueden aplastar virtuosamente por el bien de la causa. Fue en nombre del marxismo-leninismo que el pueblo ruso tuvo que sufrir los horrores de Gulag. El libro es uno de los ataques más abrumadores jamás escritos contra la aplicación práctica de esa ideología. Lo que Solyenitsin pide en otro documento notable, *Cartas a los Líderes Soviéticos*, es que el gobierno soviético abandone por completo su ideología. Dice que no sólo ha sido una calamidad y un fracaso en el pasado, sino que en la actualidad amenaza con llevar a la URSS a una guerra con China. Pero no tiene mucha esperanza de que le hagan caso. "La naturaleza humana", escribió alguna vez Solyenitsin, "no cambia mucho más aprisa que el aspecto geológico de la Tierra". La sugerencia del autor—en *Gulag*—de que los amos del Kremlin enjuicien a los culpables más evidentes del encarcelamiento, la tortura y el asesinato que en el pasado sufrieron tantos millones de sus compatriotas quizá también será desdeñada.

Como los ambientalistas en los Estados Unidos y los economistas del Club de Roma, Solyenitsin también ha apremiado a su país para que haga a un lado su sueño de progresar con la tecnología occidental. En cambio, le sugiere la creación, en el territorio del Noreste, de una vasta comunidad en la que se utilice la ciencia para crear un modo de vida más cercano a la naturaleza y a las costumbres de la antigua Rusia.

Si de este consejo se derivase algún resultado, aunque fuese mínimo, la historia podría juzgar que Solyenitsin alcanzó el éxito... y no solamente en el reino del arte. Porque este autor es, seguramente, uno de esos testigos descollantes que la historia (o Dios) pone entre nosotros en momentos de crisis para recordar al mundo que la busca del progreso material no es el camino para alcanzar la paz, para lo que se necesita armonía y comprensión. Por primera vez, sin embargo, ese mensaje puede atañer tanto a la supervivencia como a la salvación.

LA RELACION DEL HOMBRE CON LA NATURALEZA

Por Del Ivan Janik

El crítico ha escrito para muchas revistas literarias de los Estados Unidos; es profesor en la Universidad del Estado de Nueva York, en Cortland. Snyder, autor del libro comentado, creció en la región silvestre del estado de Oregon. En el Lejano Oriente estudió por muchos años el Budismo Zen, e inspiró el libro de Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (Los Vagabundos del Dharma). Ha recibido gran cantidad de premios de poesía, y recientemente se mudó a las montañas de California "para vivir con plenitud, espartanamente, y poner en fuga todo lo que no fuera vida".

Manzanita. Por Gary Snyder. Bolinas, California. Four Stations Foundation. 32 págs.

Gary Snyder ha desarrollado su propia poesía contemporánea de la naturaleza; una poesía que, en tanto que no rechaza a la humanidad, sí desafía algunos de los conceptos básicos de la sociedad occidental. Aun cuando hace mucho tiempo que Snyder fue identificado con figuras tan importantes de la contra-cultura como Allen Ginsberg, más que representante de esa contra-cultura se le debe considerar como la voz de una *contra-conciencia* que se opone a los supuestos antropocéntricos (que han dominado las relaciones del hombre de Occidente con su medio natural desde que el libro del Génesis declaró el dominio del hombre sobre toda cosa viviente que se mueve sobre la faz de la Tierra), y nos ofrece una alternativa.

© 1974 por *Chicago Review*. Reservados todos los derechos.

Al supuesto tradicional, claro y hasta dominante, de que las necesidades del hombre pesan más que el valor inherente a otras cosas vivientes, Snyder opone una ética de sentido común y humildad, el reconocimiento de lo relativo del lugar del hombre dentro de un orden natural más amplio. "Control Burn" (Quema Controlada) es un buen ejemplo de cómo el hombre puede funcionar más como amigo que como dueño de lo que no pertenece al humano.

El fuego es algo ya muy viejo.
Yo quisiera,
Con el sentido de un orden útil,
de respeto por las leyes
de la naturaleza,
ayudar a mi tierra
con una quema. Una quema caliente y limpia.
(las semillas de la manzanita sólo se abrirán
si el fuego pasa sobre ellas
o cuando las ha digerido un oso).

El guardabosques puede mejorar las tierras que están bajo su cuidado con una quema controlada; Snyder parece sugerir que el poeta puede ayudar a su tierra, posiblemente a su país, mediante la purga e iluminación del fuego del lenguaje.

La sensibilidad multicultural de los primeros libros de Snyder, como *The Black Country* (El País Negro) y *Regarding Wave* (Respecto de la Ola) sigue presente, de manera implícita, en *Manzanita;* pero este libro marca el regreso de Snyder a un ambiente concretamente norteamericano y a un idioma predominantemente nor-

teamericano. Snyder es un firme y constante estudioso de las filosofías orientales, que siguen influyendo en su poesía; pero en la medida en que él es parte de una tradición reconocible, es esa una tradición que su propio trabajo ha contribuido grandemente a crear. La poesía de Snyder llega al punto que incluye a Henry David Thoreau (como prosista), a Robbinson Jeffers y a D.H. Lawrence, y a poetas tales como William Carlos Williams y Theodore Roethke. Estos escritores participaban de varias cualidades que definen esa contra-conciencia de la que Snyder es el representante contemporáneo más importante: una objetividad que les permitió superar el punto de vista antropocéntrico; la capacidad de apreciar por sí mismos lo que no es humano, y una conciencia de la mutua dependencia de todas las cosas vivientes.

Una vez atacó el "sentimentalismo" de los artistas occidentales por su empeño en interpretar los fenómenos naturales en términos de su significado intelectual y su valor emocional. Como Williams, Snyder evita tal sentimentalismo; generalmente, sus observaciones de la naturaleza aparecen yuxtapuestas a los asuntos humanos, pero los dos coexisten y el elemento humano no predomina. La poesía de Snyder registra la existencia objetiva de lo humano y lo que no es humano, y el tipo de relaciones que existen entre ellos. En "The Bath" (El Baño) Snyder describe a su familia con la misma objetividad con que describe el arbusto de manzanita que da nombre al libro. Los seres humanos son fenómenos naturales que no tienen ni más ni menos fascinación, ni más ni menos derechos de existir que los coyotes, los cervatos o los bosques de pinos.

La nube a través del cielo. Los pinos
expuestos al viento.
El gorgoteo del arroyuelo en la pradera cenagosa:
Eso es nuestro cuerpo.
Adentro, el fuego, y el agua hirviendo
sobre la estufa
Con un suspiro nos deslizamos de la
banca, envolvemos a los nenes y salimos

A la noche negra, a todas las estrellas.
Vertimos el agua fría sobre la espalda
y los muslos
Entramos en la casa, y de pie, ante el
fuego, humean nuestros cuerpos;
Kai retoza sobre la zalea
Gen, de pie, se sostiene y grita:
"¡Bao, bao, bao, bao, bao!"

Snyder no es un típico amante de la naturaleza, de aquellos que derivan su "inspiración" de las bellezas externas; su comprensión es mucho más profunda. Como Jeffers y Lawrence, conoce la capacidad del hombre para afectar el delicado equilibrio de los sistemas ecológicos, sabe que todas las cosas vivientes existen en una relación mutua y que en las sociedades tecnológicas modernas el hombre ha actuado más para trastornar que para proteger los mayores modelos naturales. Como resultado, Snyder se ha convertido cada vez más en un poeta revolucionario, dedicado a lograr esa transformación de la conciencia humana que podría llevarnos a un mundo libre de los efectos desastrosos de la devoción occidental por el crecimiento económico y el encumbramiento de la humanidad. En "I Went Into the Maverick Bar" (Entré al Bar Disidente), Snyder revela las consecuencias personales de esta dedicación. En una cantina de pueblo, Snyder reencuentra la atmósfera en que se desarrolló su propia juventud; los bailes de estudiantes, las meseras coquetas, las bebidas alcohólicas:

Aquella ingenua alegría, aquella aspereza
América... tu estupidez.
Casi podría volver a quererte.

Sin embargo, al salir, el poeta se da cuenta de que ha dejado atrás, para siempre, esa alborotada inocencia:

En la sombra de los riscos
Regresé a mí mismo
Al trabajo auténtico, a
"Lo que debe hacerse".

Snyder ha dicho que "lo que debe hacerse" es revelar la belleza, la importancia y la mutua dependencia de todas las cosas del mundo viviente. Ahora, en *Manzanita*, muestra con frecuencia a su país cómo las ha profanado.

La rasadora tritura y babea
Resbalando y eructando encima de
los cuerpos desollados de los arbustos aún vivos,
Pagada por un hombre
De la ciudad.

Detrás hay un bosque que va al Artico
Y un desierto que aún pertenece al Piute
Y aquí debemos trazar
Nuestra línea.

En sus primeras poesías y en los ensayos de *Earth House Hold* (Familia Terrena), Snyder condujo la tradición latente de una literatura sensible al ambiente, a una conciencia dotada de propósito definido.

En *Manzanita*, la voz de la tradición es más estridente; aún está presente la generosa humildad de los primeros poemas en "Coyote Valley Spring" (Primavera en el Valle del Coyote), "El Baño", y otros. Sin embargo, en poemas como "Steak" y "Spell Against Demons" (Hechizo contra los Demonios) hay una inquietante uniformidad, el tono tendencioso de algunos de los poemas menos aceptados de D.H. Lawrence. Como en ciertos poemas de Lawrence, hay partes de *Manzanita* que muestran más una convicción intelectual que un juicio poético. Cabe esperar que, para Snyder, estos poemas hayan actuado como válvula de escape para su justa pero desenfrenada ira. Porque Snyder, al igual que Lawrence y Jeffers (sus antecesores), debe su importancia como poeta, no a la rectitud de sus ideas, sino a la claridad de sus percepciones y a lo bellamente que las expresa.

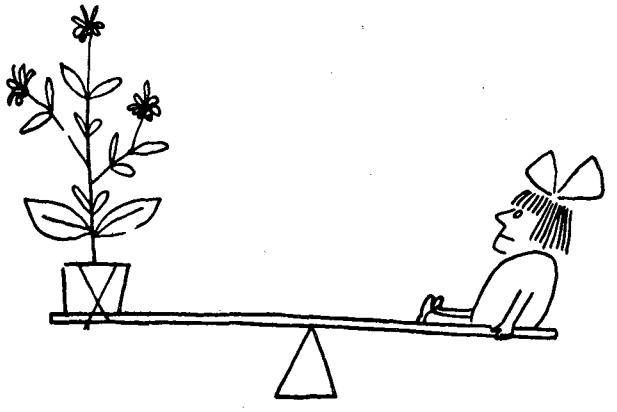


Ilustración de Saul Steinberg. Copyright © 1952 por Saul Steinberg. Reproducida de *The Passport* (Harper Row, Publishers, Inc.). Publicada originalmente en *The New Yorker*.

UNA EMPRESA NOBLE

Por Richard Freedman

Comentamos aquí un libro único, ya que carece de autor y de texto. El crítico es profesor de literatura en la Universidad Simmons y colaborador regular de *Book World*, en donde apareció originalmente esta recensión.

The Nothing Book: Wanna Make Something of It? (El Libro de Nada: Haga de él lo que Quiera). Nueva York: Harmony Books. Sin paginación.

"Nada saldrá de la nada", advirtió el rey Lear a Cordelia, pero estaba equivocado, como podría decirle cualquier artista socialista moderado. "Menos es más", es un título mucho más apropiado para nuestro tiempo, cuando parece que nos estamos hundiendo en un océano de tinta de imprenta. No se necesita ser un ecólogo declarado para llorar por los vastos bosques arrasados diariamente para satisfacer el ego de los escritores y la rapacidad de los editores.

El Libro de Nada es una respuesta confortante a la explosión de ediciones. Es una pieza excelente del arte mínimo, que va mucho más allá que las obras de Beckett, las esculturas de Giacometti o la música de John Cage. En una época en que en la producción de la mayoría de los editores se nota un descuido consternante, no tiene un solo error tipográfico. En un tiempo en que los precios son prohibitivos aún para los más vulgares libros en rústica, sólo cuesta tres modestos dólares. Cuando la mayoría de los libros tratan de emocionar y escandalizar en cada una de sus páginas, el contenido de las de éste es austeramente puro y virginal y jamás hará que cubra el arrebol las mejillas de ninguna doncella. Su tono es completamente tranquilizador. En pocas palabras, para el crítico es una delicia: cada página está en blanco.

Copyright © 1974 por The Washington Post Company.

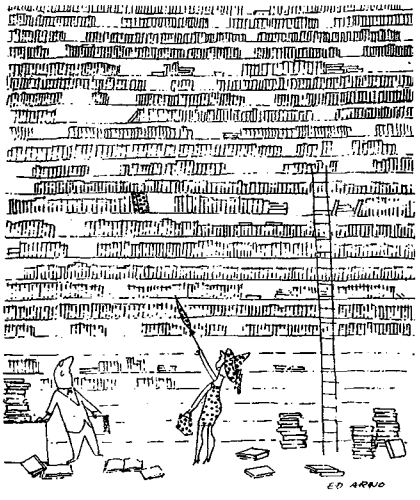
El editor afirma que tiene 192 de esas albas páginas, aunque debo confesar que yo no las he contado. La sobrecubierta lleva los epígrafes usuales, pero en este libro todos son ensalzando la nulidad y pertenecen a epigrafistas de primera línea, como Sócrates, Lucrecio, María Antonieta e Ira Gershwin.

Mi único reparo a los editores es que, después de haber concebido y realizado una empresa tan noble, parecen haber perdido después la fe en su intransigente nihilismo, y hacen toda suerte de sugerencias acerca de cómo se puede usar el libro: Escriba su propia novela (corta). Guarde recetas o prense flores en él. Conviértalo en un vulgar libro donde anotar sus citas predilectas. Inicie un diario.

En mi opinión, sugerir todas esas actividades es un craso error y un abuso perverso de este libro. ¿Por qué no dejar las páginas en blanco? ¿Para qué echar a perder la perfección? Es muy placentero ver *El Libro de Nada* en nuestro librero, entre tantos autores gárrulos, atendiendo bonitamente a sus propios asuntos,

sin exigirnos nuestro tiempo y atención, sin abrazar ninguna causa lunática del momento y sin prometer más de lo que está dispuesto a dar.

Tan satisfactorio es, artística y espiritualmente, *El Libro de Nada*, que yo deseo ardientemente que se ponga a la venta un disco de larga duración similar. Cincuenta minutos de bendito silencio es una merced por la que cualquiera está dispuesto a pagar hoy día; y las posibilidades son infinitas, ya que no hay que pagar regalías, ni a los sindicatos de músicos. Ni siquiera una colección de 19 discos que abarcase la interminable tetralogía de "El Anillo del Nibelungo", de Wagner, podría superar la capacidad creativa del genio que pensó en *El Libro de Nada*.



28-MX-75-45-(100.5) 12-74

CREDITOS: página 15, foto cortesía de The Rockefeller Foundation; página 28 (izquierda) foto de G. E. Kidder Smith, de **Brazil Builds** (por Philip Goodwin y Kidder Smith); página 28 (derecha), foto de Hendrich-Blessing; página 32 (arriba), foto de Heinrich Klotz; página 32 (abajo), foto de Baltazar Korah, cortesía de la National Geographic Society; página 33, foto de Joseph Molitor; páginas 41 y 46, fotos de Hendrich-Blessing; página 45, cortesía de The Museum of Modern Art; página 49 (izquierda), foto de Ezra Stoller, © ESTO; página 49 (derecha), foto de Alexandre Georges; página 51, cortesía de Morris Lapidus Associates, Architects; página 62, foto de WAStorrer, de su libro **The Architecture of Frank Lloyd Wright;** página 63, foto de Ezra Stoller; página 70 foto de William Watkins, cortesía de Venturi and Rauch, Architects; páginas 71 y 72, fotos de George Pohl, cortesía de Venturi and Rauch, Architects; página 77 dibujo de Saul Steinberg, de **The New World,** con autorizacion de Harper & Row Publishers, Inc. Copyright © 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965 por Saul Steinberg; página 88, foto de John Brook; página 99, foto de Helen Miljakovich; página 116, dibujo de Larry Ross, © 1970 por Harper's Magazine, Inc.