

Arquitectura y literatura

ROBERTO PANE

Publicación original: Roberto Pane (1948) "Architettura e letteratura", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza, Venezia, pp. 63-71.¹

Traducción de Valerie Magar

La actual controversia acerca de la definición de lo que constituye la arquitectura parece haber llegado a un punto muerto. Por un lado, los defensores de las tendencias funcionales y técnicas² modernas se declaran insatisfechos con la estética idealista, porque no encuentran en ésta expresiones y exigencias propias de nuestro tiempo. Por otra parte, algunos seguidores de Croce, poco inclinados a sacar deducciones o analogías legítimas del filósofo, se limitan a repetir que la arquitectura es arte, que los motivos prácticos no constituyen un acto separado de la expresión sino que son, de hecho, su presupuesto; que, para poder pensar en modo histórico, los arquitectos deben someterse a una dieta filosófica, etcétera.

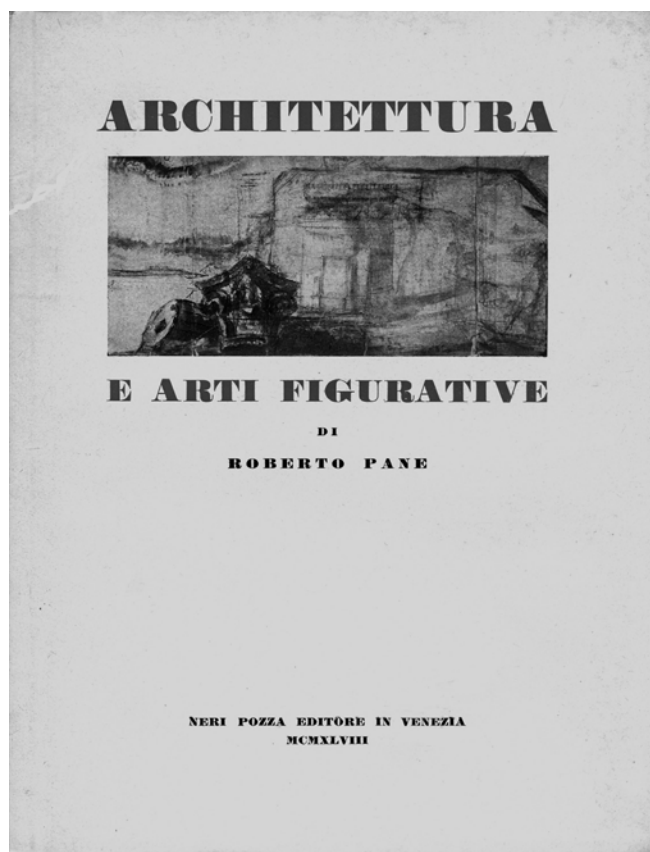
Esa oposición aparece acentuada por la actual tendencia generalizada a formular un nuevo lenguaje rígidamente coherente con las nuevas posibilidades de la técnica; a negar el fácil esteticismo de imitación que, hasta hace unas décadas, dominaba por completo el campo; a acentuar, como reacción contra la insinceridad de ayer, una racionalidad de la construcción que se ciña a la realidad de las necesidades; a dudar, incluso, de la validez de una tradición cultural y de los valores que expresa.³

En definitiva, no parece haber posibilidad de mediación, y como suele ocurrir cuando entre dos contendientes cada uno repite lo mismo una y otra vez, la controversia acaba adquiriendo un aspecto cómico: uno quiere afirmar su trabajo práctico y llevarlo a cabo de la manera más estrictamente profesional, sin dejarse atrapar demasiado por un lirismo que le parece ajeno a la concreción de su obra y que, en todo caso, le parece demasiado distante e hipotético para poder constituir una instancia verdadera y suprema; el otro insiste, repitiendo que sólo en ese lirismo puede historizarse la obra, y que los arquitectos deben aún aprender a superar el dualismo entre valor artístico por derecho propio y valor técnico-práctico, para llegar a un único concepto, el de síntesis expresiva.

¹ El texto se volvió a publicar en Roberto Pane (1959) "Architettura e letteratura", in: *Città antiche, edilizia nuova*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 45-61. Se incluyeron en pie de página las modificaciones realizadas en 1959, para aquellos interesados en un estudio filológico.

² Versión de 1959: "Por un lado, los defensores de las tendencias funcionales modernas o racionales se declararon insatisfechos".

³ Versión de 1959: Los dos primeros párrafos se unieron en la versión de 1959.



PORTADA. *Architettura e arti figurative*.

Y sin embargo, es justo la estética de Croce la que, en su última elaboración, puede aportar una valiosa aclaración a nuestra actual necesidad de superar la incertidumbre y disipar los malentendidos. Pensemos, en efecto, en su distinción entre literatura y poesía, y coloquemos junto a ésta a la arquitectura y al arte, casi el segundo término de una proporción ideal.

El concepto de literatura, entendido como valor autónomo respecto al de la poesía, pertenece a aquellos estudios recientes en los que, como el propio Croce afirma, la rigidez de su estética primitiva se ha atenuado en un desarrollo más maduro. Léase el volumen *La poesía*, en particular el capítulo que trata de la expresión literaria. Aquí se distinguen la facultad poética y la facultad literaria o práctica. La primera, en su abandono a lo universal; la segunda, en el propósito que le es propio de no perder nunca de vista esa "razón" que es la guía y el soporte del trabajo práctico. La distinción se hace más sutil cuando se trata de definir el concepto de gusto en los dos ámbitos diferentes: en el primero, la conciencia de la poesía "que se hace y se vigila al hacerse"; en el segundo, un gusto que también puede llamarse "tacto" y que también tiene su inspiración; no aquella del "furor sagrado", sino esa otra que es "la solicitud seria de las cosas que se dicen, el afecto por el pensamiento, por la acción, por el sentimiento que es nuestro, y que también requiere calor y espontaneidad, la "escritura en vena".

De este modo, se define una cualidad expresiva autónoma respecto a la de la poesía, no sujeta a ella, casi un grado inferior de actividad espiritual, pero independiente, ya que su objeto es diferente; es decir, no el de la pura contemplación y el abandono a lo universal, sino el de una atención constante que se dirige a un fin práctico. Sin embargo, hablar de vena, de calor, de espontaneidad, e incluso de una inspiración particular y diferente, significa que la

exposición desnuda y lógica de argumentos prácticos no es suficiente para hacer literatura, y que es la necesidad del gusto la que induce a conferir a un escrito o a un discurso un atributo, de forma que podría no ser ni siquiera implícitamente necesario para el fin práctico que se pretende alcanzar. La presencia de este gusto define un clima particular de civilización y refleja su carácter particular. El viejo lugar común de que la arquitectura es un espejo de la época adquiere su significado más preciso en el sentido de que es una expresión de la sociedad, al igual que la literatura, un espejo de la vida civil, moral, religiosa e intelectual.

La consecuencia que se desprende de tales consideraciones, en el ámbito de la arquitectura, me parece evidente: los atributos, tan invocados hoy en día, y que reciben el nombre de racionalidad, funcionalidad, organicidad, nunca bastarán ni actuarán por sí solos: deben estar subordinados a un gusto, y el gusto, sea cual sea la tendencia con la que se tiña, es de naturaleza estética, y no racional. Pero aquí cabe preguntarse: si entendemos que la poesía y el arte participan de un mismo mundo fantástico y lírico, y afirmamos una similitud entre la literatura y la arquitectura, ¿significa esto que la palabra arquitectura dejará de tener su significado tradicional de arte? Me parece que a esta objeción hay que responder: la arquitectura es arte cuando lo es, y yo añadiría: cuando quiere serlo, lo cual es muy raro. A la inmensa cantidad de trabajo que se realiza en el mundo, al construir y escribir, sólo en ciertas ocasiones se le reconoce un valor distinto al que por lo regular requiere y que viene dictado por razones prácticas. Y eso no sólo hay que reconocerlo como válido para nuestro tiempo, sino también para todo el pasado, que tampoco está sembrado, en su largo recorrido, de obras artísticas. De ese modo, por lo tanto, es posible superar la proposición inicial sostenida con rigidez por otros, según la cual la arquitectura es y no puede ser otra cosa que arte, y comprender por qué no sólo no ha resuelto la controversia actual, sino que ha reafirmado las propias razones del malentendido.

Por otra parte, es justo en Italia donde, debido a la mayor autoridad ejercida allí en el pasado, la arquitectura ha conservado, y sigue conservando, el significado exclusivo de arte, mientras que en otros lugares, como en los pueblos de habla inglesa, arquitectura es normalmente sinónimo de edificación, de ahí la propuesta⁴ ya hecha por algunos, de sustituir la segunda palabra por la primera en el lenguaje común. En cualquier caso, lo que importa es que la distinción se considere legítima en el sentido ya mencionado; es decir, que la arquitectura, como la literatura, encuentra su valor expresivo en la misma razón práctica. No se trata, pues, de reconocer, como se ha hecho a menudo, un obstáculo insuperable para la imaginación en la complejidad y la urgencia de las necesidades prácticas, sino un carácter distintivo que está y quiere estar determinado por esas mismas necesidades; que no quiere ocultarlas para tomar la apariencia de otra cosa, sino satisfacerlas y expresarlas, configurándolas de una forma que no es la expresión pura y simple de la racionalidad. La actual multiplicidad de medios y exigencias que se imponen a las tareas del arquitecto, tampoco puede aportar una nueva eficacia a la vieja distinción entre artes libres y no libres; una distinción que Croce ya rechazaba desde hace más de cuarenta años. En realidad, no es al arte en sí mismo al que se le puede poner un límite *a priori*, sea cual sea la materia en la que se exprese. Basta pensar en la aproximación vaga y empírica a la que daría lugar la serie de artes no libres, o un poco menos libres, o libres del todo, para comprender cómo no puede sino permanecer ajena a la meditación estética.

La distinción entre poesía y literatura arquitectónica encuentra su confirmación significativa en nuestro reconocimiento de que no son los pocos monumentos los que crean el ambiente de nuestras ciudades antiguas, sino las numerosas obras que contribuyen a determinar un

⁴ Versión de 1959: "sinónimo de edificación; de ahí la propuesta".

carácter local particular. ¿Qué es esto sino un juicio en el que, ya implícitamente, se distingue la obra poética (que en su excepción pertenece a la historia del mundo) de las que son expresiones de una civilización y cultura particulares, y forman lo que podríamos definir como la literatura de las piedras?

A la afirmación de esta analogía de valores positivos, debe seguir el ejemplo negativo; es decir, mencionar aquellas obras que, por haber sido concebidas y realizadas bajo la influencia de un equívoco estético sustancial, sólo ofrecen una aportación a manera de documentos para la historia de lo feo; documentos en todo similares a los que ofrece la mala literatura. Uno piensa, de hecho, en las numerosas edificaciones de la segunda mitad del siglo XIX y de principios de nuestro siglo, en las que se expresa casi siempre una imitación pasiva del arte. La anarquía romántica, en forma de exhumación de los llamados estilos arquitectónicos, dio inicio a esta imitación, sucediendo a aquella corriente neoclásica que, en la vana persuasión de poder redescubrir las fuentes de una pureza formal original, había alcanzado a veces una distinción propia y una coherencia nostálgica. El pasado se convirtió en un museo del que era lícito extraer, con ecléctica indiferencia, detalles y fragmentos que se creía que tenían, en sí mismos, una virtud expresiva; casi como si pudieran vivir una vida propia al margen de aquella unidad que los justificaba en las obras originales. Parecía entonces legítimo recurrir a las distintas épocas artísticas, para que prestaran, según las diferentes ocasiones, el apoyo de aquellas formas que un juicio convencional consideraba adecuadas para un ámbito de representación determinado; y así surgieron las villas estilo medieval, porque las formas de la Edad Media se prestaban a los efectos de lo pintoresco; las casas y los palacios renacentistas, porque el Renacimiento había creado la construcción civil; iglesias góticas, porque ningún gusto era más adecuado para significar la religiosidad mística que el gótico; las tumbas egipcias, porque los egipcios habían creado la arquitectura funeraria, etcétera. Las variadas presencias de todos estos sustitutos del arte han determinado el rostro de nuestras ciudades modernas, ya sea en los modestos programas de viviendas populares o burguesas, o en las estructuras más imponentes de uso público. La última prueba, al menos en Italia, fue con el Barroco,⁵ porque se pensó que en las casas de los siglos XVII y XVIII debían de reconocerse las primeras manifestaciones de la construcción entendida en el sentido moderno; y a esta intención artificial de elegir y legitimar una tradición le sirvió de ayuda el juicio estético superficial, que pretendía rehabilitar y exaltar, sin discernimiento, toda la producción de esa época, en oposición a la condena ya pronunciada por los neoclásicos.

La falta de una seria capacidad de pensamiento crítico hizo que incluso las mejores mentes produjeran cosas que, después de algún tiempo, parecieron intolerables y absurdas, como suele ocurrir con los aspectos de una moda anticuada. Y ello ocurrió no sólo en las nuevas iglesias y ministerios, sino también en las grandes obras a las que se ofrecieron todas las posibilidades de espacio y de materia para que se lograra una expresión plena de la arquitectura como arte: los dos grandes fracasos nacionales, el monumento a Vittorio Emanuele y el palacio de justicia de Roma, evidencian una pérdida del sentido de la forma que el virtuosismo del detalle no puede redimir; alabar la invención de una cornisa, una columna o cualquier otro ornamento implica el reconocimiento tácito de la ausencia de ritmo. Sus motivos de inspiración, ya sea el altar de Pérgamo o los conjuntos de Bibbiena, han permanecido reconocibles como modelos desprendidos y extraños, mientras que las masas, a falta de parecer monumentales, sólo son grandes como materia.

⁵ Versión de 1959: "La última prueba, al menos en Italia, la dio el Barroco".



MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II, ROMA. *Imagen: Dominio público.*



PALACIO DE JUSTICIA, ROMA. *Imagen: Postal, dominio público.*

Así, estas obras y otras similares, que fracasaron como poesía, también fracasaron como literatura. Es a su ejemplo negativo al que apelan quienes hoy proponen prohibir la palabra "monumental" del lenguaje arquitectónico, como si tuviera que significar, necesariamente, algo retórico, o en todo caso digno de burla, y ya no tuviera razón de ser para indicar una cualidad artística. Dejando a un lado el hecho de que tal propuesta es sugerida por los mismos que, hasta hace unos años, perpetraban la falsa monumentalidad en Italia, conviene señalar que, dado que la tendencia a una cierta acentuación enfática de las formas está muy extendida entre nosotros, lo que debería recomendarse, en cambio, no es condenar lo monumental, sino la incompreensión de lo monumental; es decir, esa tosca vistosidad y exageración que es tan contraria al gusto mesurado de una buena arquitectura; y conviene añadir que esa fea inclinación a querer distinguirse a toda costa, acentuando los efectos, es, por desgracia, inherente a nuestra educación y costumbre, como demuestran no sólo los edificios de ayer y de hoy, sino también la oratoria de los foros y las tertulias políticas.

Volviendo a nuestro pasado reciente, el fracaso de las experiencias constructivas del siglo pasado y de las primeras décadas del nuestro proporciona el argumento más válido para la propaganda racionalista moderna de la arquitectura. La ornamentación *après-coup* y sus modas asociadas parecen haber desaparecido para siempre. Pero, si se ha evitado un peligro, ¿podemos en realidad decir que no hay otros? Si bien es cierto que haber hecho justicia a lo que había dejado de satisfacer una viva necesidad de gusto puede favorecer una mejor comprensión del arte del pasado, ya que nos permite contemplarlo con una mirada que ya no está nublada por un mal entendido sentido de la tradición, también es cierto que el equívoco mecanicista tiende a sustituir los antiguos patrones externos y formalistas por patrones de estructura; de modo que, a pesar de la antítesis, el peligro de error sigue existiendo. El contraste entre hoy y ayer podría definirse con una imagen caricaturesca: mientras que el siglo XIX creía que debía hacer arte a toda costa, hoy creemos, a toda costa, que debemos prescindir de él.

Es de esperar que una desnudez absoluta y geométrica nos defienda mejor de los gustos cambiantes; pero así como la construcción de ayer parece hoy digna de compasivas burlas por su falsa exuberancia, la actual podría aparecer mañana como la imagen misma de la esterilidad y la desolación; y en cuanto a la probabilidad de hacer reír a la posteridad, los mecanicistas puros deberían recordar que nada en el mundo ofrece una causa más fácil e inmediata de risa que una máquina que se ha vuelto anticuada.

Sin embargo, se ha producido una revolución. Algo que, a diferencia de las antiguas y superficiales variaciones decorativas, es consecuencia del progreso industrial y científico moderno, y toca el concepto mismo de la construcción moderna y sus medios técnicos. Las razones para una nueva orientación son tan vitales y profundas, que cuestionan el sentido de la arquitectura y su destino. Mientras que a los arquitectos de antaño se les transmitió una experiencia que apenas había cambiado durante muchas generaciones, a los arquitectos de hoy se les ofrecen medios por completo nuevos y en constante evolución. Pero para que estas condiciones particulares se entiendan de manera correcta, es necesario reconducirlas a una visión más general del mundo moderno, a ese sentido de inestabilidad y de posibilidades ilimitadas que define nuestra vida actual y que hace tan ardua, y al mismo tiempo tan necesaria, la reconquista de una fe sobre la cual fundar un nuevo humanismo, un renovado dominio sobre los instrumentos que nosotros mismos hemos creado, y cuyo control hoy parece habérsenos escapado.

Por lo pronto, puede decirse que la vida de la ciudad no parece tener otra finalidad que la de multiplicar los medios mecánicos de la existencia; y la sociedad, ningún otro estímulo que el destinado a lograr una condición de bienestar de cualquier manera. A menudo, los arquitectos, conformes con estas tendencias más extendidas, toman la máquina como modelo porque consideran la propia arquitectura como un instrumento mecánico, y la belleza como

la expresión de una funcionalidad lograda y perfecta. En consecuencia, hacen el juicio del pasado y, absolviendo sólo aquellas obras que parecen demostrar una sinceridad de estructura, afirman que en el origen de toda forma arquitectónica hay que reconocer la manifestación elemental de una necesidad, sin comprender que esa primera necesidad debió presentarse ya en forma fantástica, es decir, nacer como un producto que no era simple y elemental racionalidad. Además, como nada puede construirse por pura lógica, la fábrica mecanicista muestra también su equívoco modo de ser fantástica: aquella que consiste en ostentar sus medios constructivos y de todo lo que puede hacerse con ellos, realizando así una retórica del mecanicismo, a menudo más costosa e ilógica que los modestos y superficiales compromisos del pasado.

Con todo esto no se quiere negar la legitimidad, ahora a menudo invocada, de una práctica constructiva más seria y de una definición técnica más precisa, sino sólo para insistir en que la presencia de tales atributos no puede bastar para configurar una literatura arquitectónica sino cuando los atributos mismos, conservando su carácter, no son investidos por el gusto y la imaginación.

La interpretación de la arquitectura, en el ámbito de la expresión literaria, a la vez que contribuirá a hacer comprender históricamente el equívoco del viejo formalismo de la imitación, satisfará, por otra parte, la actual necesidad generalizada de aclaración sobre el carácter estético de la arquitectura: ya no es una rara excepción respecto a la cual todo lo demás no es más que una vaga aproximación y un error, sino una expresión de civilización y de cultura en la que las exigencias prácticas adquieren la impronta de la dignidad humana, del calor y de la simpatía acogedora. La excepción de la poesía arquitectónica seguirá siendo posible en su trascendencia de todo interés práctico. A los espíritus incapaces de juicio estético les parecerá absurdo, igual que la arquitectura de Miguel Ángel o de Palladio les parece hoy absurda. Al igual que en el pasado, no obedecerá a ninguna racionalidad ni unidad de medida, por lo que no será posible predecir su creación, ni decir cómo debe ser. Porque expresará, en la coherencia única y superior de su forma, su propia racionalidad y su propia medida.

La⁶ distinción entre arquitectura y construcción de edificios, que propuse en este trabajo publicado hace once años, ha tenido, en general, una acogida favorable; prueba de ello, además de las frecuentes referencias al propio trabajo, es la actual difusión del término "literatura" para indicar los valores corales del entorno urbano. No puedo decir, sin embargo, que los aspectos del trabajo práctico se hayan visto influidos en modo alguno por la citada distinción; que, sin embargo, no aspira a ser una mera aclaración oportuna de orden estético, sino que ha querido y quiere sugerir a los arquitectos un compromiso de responsabilidad más preciso. El intento, hoy tan renovado, de justificar bajo una especie estética lo que no es más que el indiferente formalismo mecanicista con el que disfrazamos nuestra pasada obediencia a un programa que sabemos inhumano, es una prueba de la distancia que media entre el reconocimiento de un principio justo y el valor de aceptarlo como norma de vida.

Al mencionar, en 1948, las formas vagas y nostálgicas de los antiguos estilismos, como un conjunto de errores que las nuevas modas habrían hecho aparecer como intolerables y absurdos, no imaginé ni remotamente que un verdadero y desesperante horror estaba por venir; al contrario, que sería tal que induciría, como reacción legítima, a todo juez no superficial a un juicio menos desfavorable sobre la actividad constructiva que precedió a la actual. De hecho, ha sucedido que, mientras la aridez vulgar y la indiferencia mercantil han conquistado progresivamente nuestras ciudades, nos hemos dejado llevar cada vez más

⁶ Los últimos párrafos se añadieron a la versión de 1959.

por un movimiento de simpatía hacia el antiguo mal gusto, complaciéndonos en apreciar ciertas supervivencias artesanales del mismo por ese margen de gratuidad que, incluso en su mediocridad, todavía implicaba una forma de ser civilizada.

A ese respecto, parece oportuno recordar un episodio significativo. Hace poco, mientras estaba en compañía de algunos ilustres arquitectos y profesores, uno de ellos deploró la tendencia, hoy bastante extendida entre los estudiantes de arquitectura, de interesarse por las formas del Art Nouveau, llegando a inspirarse en ellas. Al colega que denunciaba este hecho como un signo preocupante de desviación de las conquistas, ahora consideradas definitivas, del "movimiento moderno", me pareció oportuno señalarle que esta moda esnob no debía ser condenada sin algunos atenuantes porque, si bien renovaba el error en forma vaga y extrínseca, también debía justificarse como el síntoma de un estado de rebeldía y cansancio frente a la continuación de la academia mecanicista vacía y mortificante; luego añadí que nada era tan recomendable en los jóvenes como la temeridad, aunque sólo sea porque su manifestación está estrechamente ligada a la necesidad de que la dignidad humana sea, por encima de todo, respetada y protegida. En esencia, los campos de concentración y los rascacielos para vivienda son los aspectos consistentes de esa misma lógica económica y "funcional" que se ha convertido en el amo exclusivo de nuestra sociedad. Y nunca se repetirá lo suficiente, sobre todo a los que recurren a los pretextos habituales para justificar su conformismo frente a los instrumentos supuestamente irresistibles de las operaciones modernas, que fue precisamente el fracaso de la nueva ciudad lo que aumentó la nostalgia por la vieja ciudad.

Siguiendo con el tema del equívoco mecanicista, me parece que debo reiterar una aclaración, ya aludida en lo escrito antes aquí, acerca de la pretensión racionalista de que en el origen de toda forma arquitectónica debe reconocerse la expresión elemental de una necesidad; que, por tanto, la belleza está presente en una funcionalidad alcanzada y perfecta, que luego se perdería con frecuencia por la fatal ritualización y extrañamiento de la forma primitiva, de funcional a decorativa.

Recuerdo haber señalado ya que, en mi opinión, el error de esta interpretación, aún vigente hoy, radica en no darse cuenta de que esa primera funcionalidad no podía sino manifestarse en forma de fantasía; es decir, no podía surgir como producto de la racionalidad pura y dura, sino sólo como expresión sincrónica e inseparable de la lógica y la fantasía.

También es importante señalar que la apelación, tanto del viejo como del nuevo racionalismo, se dirige a una funcionalidad cuyos atributos no van más allá de las exigencias del bienestar animal en el sentido más estricto de la palabra. Basta, en efecto, con plantear cualquier objeción sugerida por la conciencia de las profundas necesidades irracionales del hombre para que las razones "racionales" sean puestas en crisis; así, por ejemplo, basta con examinar los modernos falansterios de vivienda desde el punto de vista de la psiquiatría moderna (que conoce las necesidades y las características del ser humano, y que el arquitecto de hoy muestra muy a menudo ignorar) para descubrir y comprender a qué precio se ve obligada a pagar hoy una sociedad mal gobernada por el progreso de la técnica.

En lo que respecta a nuestro país, si bien es cierto que las cambiantes condiciones ambientales ejercen una influencia considerable en la educación de las nuevas generaciones, ciertamente no podemos afirmar que las nuevas condiciones que ofrece nuestra industria de la construcción sean tales que garanticen un mejor desarrollo para las personas del mañana.

*