

## LA ARQUITECTURA DE LO HORIZONTAL\*

Roger Scruton\*\*

El presente artículo es una dura crítica a la arquitectura del siglo XX, representada especialmente por los movimientos modernistas de Le Corbusier, la Bauhaus y Mies van der Rohe. El autor intenta esclarecer el origen de la polémica en torno a la arquitectura contemporánea, y del desencuentro de ésta con el hombre actual, estudiando los elementos que le son propios. La regularidad de las plantas de los edificios, la necesidad de ser construidos en espacios abiertos y su desvinculación con la calle y el contexto urbano, son algunos rasgos que identifican las construcciones modernas. Sin embargo, el elemento más definitorio es su diseño en base a planos horizontales que pueden ser superpuestos indefinidamente, sin considerar la estructura final de la obra. La elevación del plano horizontal carece de una organización vertical —un orden—, de tal forma que los modernos edificios no presentan una verdadera fachada.

El análisis del autor procura despejar el tema de sus implicancias económicas antes de dar una controvertida respuesta de fondo, sin dejar de concluir con que la evolución de las nuevas tendencias sugiere un cambio en el estilo arquitectónico.

---

\* Los planteamientos de este trabajo tienen su origen en una entrevista al autor radiodifundida por la Emisora 3 de la BBC en agosto-septiembre de 1980. La versión fue publicada en *PN Review* N° 23, 1981. Ha sido traducida y se publica con la debida autorización.

\*\* Profesor de Filosofía de la Universidad de Londres, abogado y ensayista. Autor de *The Aesthetics of Architecture* (Londres, Methuen & Co. Ltd., 1979). *Estudios Públicos* N° 15 (Invierno 1984) recogió su ensayo *La Dificultad de la Semiótica*.

Imaginémonos una fábrica moderna. Con toda probabilidad veremos un edificio alargado, dotado de un techo plano sustentado por vigas maestras de acero situado de modo totalmente desvinculado de su contexto, en medio de un campo de concreto. Uno no esperará que los vanos estén ubicados en alguna posición determinada, y tampoco se imaginará una puerta demasiado significativa. El característico bloque de oficinas moderno es más grande, más cuadrado y sus terminaciones se reducen a un simple muro cortina de vidrio gris o verdoso.

Su apariencia será estriada, a semejanza de una cómoda, con las divisiones entre los pisos marcadas por líneas metálicas. Se levanta en medio de las calles y de las casas, aunque, por regla, no pertenece a ninguna calle en particular y no hace concesiones a ningún plan discernible. Sus ángulos parecen enterrarse en el medio construido que lo rodea, y si uno mira hacia lo alto observará que desde la planta baja hasta su cima misma se proyecta en largas franjas horizontales de vidrio. Si a uno le piden que imagine un moderno edificio de departamentos, probablemente imaginará algo muy similar a la fábrica en su diseño, muy similar, en realidad, al edificio destinado a oficinas. Pero será más triste que cualquier edificio de oficina, más monótono, teniendo ventanas más chicas, interespaciadas con placas de diseño descolorido. Las divisiones horizontales, sin embargo, serán igualmente fáciles de advertir, en parte debido a que cada piso es la réplica exacta de aquel que está debajo, distinguiéndose de él a lo más por la diferente coloración de sus encortinados. Y, tal como acontece con la fábrica, todo el bloque estará rodeado de un espacio abierto, esta vez cubierto de pasto fangoso. En ninguno de los tres casos señalados uno podrá descubrir una definida relación con la calle, o con cualquier otro edificio.

Actualmente está bastante bien visto criticar la arquitectura moderna y al así llamado “movimiento modernista”, que le confirió respetabilidad. Pero las críticas casi siempre omiten decir algo que sea relevante a los tres arquetipos que he mencionado. El movimiento modernista de Le Corbusier, la Bauhaus y Mies van der Rohe fue un asunto intelectual. Se interesó menos en la tipología constructiva que en proyectos aislados, los que debían ser apreciados en cuanto a su atractivo estético único; si la gente se queja de este movimiento, no es debido a lo que produjo, porque en realidad produjo casi nada. Es por lo que pensaba. Pero la arquitectura no es como la pintura o la poesía: no se preocupa de lo único y de lo sublime. Su principal preocupación está enfocada sobre lo mundano y lo repetible. Constituye, en otras palabras, un arte vernáculo, propio de cada país, y sus principales ejemplos son tipos o modelos que pueden ser reproducidos cada vez que se

lo requiera. He descrito tres de esos tipos modernos y no gusto de ninguno. Pero a mí no me parece que podamos entender qué es lo malo que tienen a través de ataques lanzados, ya sea contra las polémicas de los arquitectos del siglo XX, ya sea contra los experimentos estilísticos de la Bauhaus o de la década de los veinte. Para descubrir qué es lo que falla en ellos debemos estudiar el elemento vernáculo: debemos concentrarnos en aquello que es común, repetible, y en aquello que se adecúa a su topología.

En los tres casos mencionados hallamos una regularidad en la planta. El edificio se yergue sobre una base geométrica simple: un cuadrado, un rectángulo, en ocasiones (aunque escasamente) un círculo. Ello significa que ese tipo de edificios no calzan el uno con el otro con facilidad. Puede ubicárseles uno junto al otro, pero no es fácil yuxtaponerlos o insertarlos en un espacio existente.

Para construirlos no se requiere de un espacio sino que de un sitio. Lo que implica que en cada caso hay que despejar el terreno para ellos. En el caso de la fábrica y del bloque de departamentos, la superficie despejada debe ser mayor que la planta del edificio a levantarse. En el caso del edificio para oficinas, la superficie de la planta y del terreno despejado es idéntica en forma y tamaño. Pero en todos los casos debe adecuarse el entorno al nuevo edificio y no éste al entorno existente.

También resulta difícil insertar ese tipo de edificios en calles. En todas nuestras ciudades esos edificios parecen extraños asistiendo a una reunión. O se sitúan tras un pequeño terreno despejado, rehusando alinearse, o en caso contrario se entremezclan y apuntan vagamente y sin significado alguno hacia el espacio abierto.

He aludido a la regularidad de las plantas, a la necesidad de los espacios libres y a la negación de la calle. Pero hay todavía una característica de los tres arquetipos que es mucho más importante y que en cierto modo explica las restantes. Estos edificios están íntegramente contruidos sobre la base de planos horizontales. En cada caso, tengan un solo piso o cien pisos, el edificio es organizado de acuerdo a un plano bidimensional. El bloque de oficinas y el edificio de departamentos están constituidos por capas apiladas, a semejanza de una torta de bizcochuelo. En cada caso, el plano de la planta es tomado como principio de construcción para el edificio total, de modo que el plano debe ser regular, simétrico e indefinidamente reiterable. Esto conduce al efecto estratificado y a lo que podríamos llamar estilo horizontal. Las características del estilo horizontal son las siguientes: la disposición de los vanos es arbitraria, siempre y cuando éstos estén alineados horizontalmente. Las divisiones entre los pisos están marcadas, no por molduras, plintos o cualquier otro detalle decorativo, sino que simplemente

por la transición de un estrato a otro. La entrada guarda una relación sólo arbitraria con las ventanas; el techo es plano y la albañilería parece destinada meramente a rellenar los vacíos entre los estratos.

Este énfasis en lo horizontal conduce a la disolución de la fachada. Un edificio construido únicamente sobre la base de estratos horizontales no puede tener una fachada. Carece de frente, de lados y de parte posterior. No encara ninguna dirección en particular, y aun cuando ocurre que todos los vanos aparecen concentrados en una sola pared, esa pared no adquirirá por esa vía el carácter de un rostro. Un edificio encara cosas sólo cuando contiene algún principio de movimiento ascendente, alguna tensión vertical. Sin esa tensión vertical, no será más que un montón de materia estriada. Ahora bien, los edificios sólo guardan relaciones con sus vecinos cuando tienen fachadas. De modo contrario pueden ser todo lo alto que uno desee, pero seguirán siendo obtusos y mirarán con ojos de vidrio. Podrán ser ubicados junto a sus vecinos, pero seguirán siendo incapaces del diálogo que permite acercarlos. Esto, pienso, constituye el motivo por el cual los arquetipos horizontales, incluso cuando se hallan alineados, jamás parecen componer una calle. Y si se los introduce en una calle existente, se comienza a destruir el orden propio de ella. No es en absoluto accidental que, bajo el impacto de los nuevos tipos constructivos, las calles y plazas de nuestras ciudades parezcan esfumarse. Es sólo una consecuencia lógica del estilo horizontal.

Ha sido usual explicar el auge de lo horizontal en términos de factores que escaparían al control del arquitecto. Por ejemplo, en términos de innovaciones técnicas, tales como las estructuras de acero, el concreto armado y los elementos preformados. Y dichas innovaciones técnicas son descritas como una suerte de apabullante fuerza económica que obligaría por igual al arquitecto, al constructor, al cliente y a la caja fiscal. Ellos permiten sistemas de construcción mas baratos, proyectos de mayor envergadura, mayor economía de espacio. Las presiones sociales y económicas inevitablemente conducen a su empleo. Y no se puede usar nuevos materiales sin aceptar las consecuencias estéticas. Como lo dijo Le Corbusier en 1923: “El concreto armado ha traído consigo una revolución en la estética de la construcción... suprimiendo el techo y reemplazándolo por terrazas... con el acento corriendo no de la base a la cima, sino que horizontalmente, de izquierda a derecha”.

La gente halló convincente este tipo de explicación durante largo tiempo, hubiera o no sumado su posición a la alabanza de Le Corbusier de la cosa explicada. Pero lo encuentro lejos de convincente y, en efecto, pernicioso en sus supuestos subyacentes. Por una parte, las estructuras de

acero y el concreto armado están lejos de ser baratos. Requieren grandes despliegues de ingeniería y se tornan económicos sólo bajo la consideración de grandes proyectos. Por otra, la gente ha aprendido a pensar en términos de grandes proyectos en parte con el fin de justificar el empleo de las nuevas técnicas. No hubo una real necesidad de los trabajos de despeje y remodelación que han arruinado los núcleos de nuestras ciudades; es simplemente que los planificadores se han visto seducidos por la mitología de los nuevos materiales. Mucha gente tiene ahora una gran conciencia de aquello.

Tampoco es verdadero que los nuevos materiales requieran del estilo horizontal. Se emplearon en las ciudades norteamericanas desde fines del siglo XIX en estructuras que, sin vergüenza alguna, adoptaron o modificaron las tradiciones verticales. El edificio Woolworth de Manhattan tiene un esqueleto de acero, el cual está relleno de secciones premoldeadas de diseño gótico; el edificio Chrysler se alza sobre una estructura de acero, culminando en un decorativo pináculo azteca de brillante metal que recoge el movimiento ascendente de los marcos de las ventanas. No fue en absoluto un cambio en la técnica lo que condujo a las cajas estriadas que ahora rodean y ensombrecen aquellos edificios. Parece, entonces, que los nuevos materiales no fueron necesarios en sí mismos ni bastaron en sí mismos para generar el estilo horizontal.

En la explicación de las cosas humanas siempre es conveniente aplicar el principio de que antes que nada cabe preguntar por las actividades humanas. Las leyes de la economía son algo generalmente desconocido para nosotros, y como tan a menudo ocurre con las cosas desconocidas, comenzamos a pensar en ellas como en algo particularmente poderoso. Suponemos que pueden ofrecer la razón verdadera de cosas que en realidad no requieren de una explicación. Ese prejuicio en favor de las explicaciones económicas, aun cuando no puedan ser formuladas, constituye la ruina de la política. También marca la ruina de la arquitectura. Pues nos lleva a olvidar el hecho más importante, que es que los edificios son el producto de la opción y del trabajo humanos, y que la corrupción del estilo es nada menos que una corrupción en la alternativa que lo adopta. La arquitectura vernácula solía ser la provincia del pequeño constructor. Este trabajaba en base a un libro de modelos, construyendo de acuerdo a principios de conocimiento recibidos que no le parecían necesarios de ser cambiados. Gradualmente, el arquitecto ha comenzado a reemplazar al constructor como principal agente en la construcción vernacular. Y es justamente para la formación del arquitecto moderno que debiéramos retrasar el auge del estilo horizontal.

Los arquitectos solían ser necesarios principalmente para los monumentos públicos, la construcción de las residencias campestres y las oca-

sionales iglesias. La principal habilidad que se requería de ellos era estilística. Y para adquirir dicha habilidad, el arquitecto debía ser capaz de dibujar, no planos sino edificios. Debía conocer las relaciones visibles entre las partes de un Orden, los requerimientos del estilo, hasta el extremo de detalles tan finos como el aspecto cambiante de la silueta constructiva, o el efecto de las sombras sobre las diversas molduras y los marcos de las ventanas. Aprendía esas cosas con la ayuda de un cuaderno para bocetos. Pues, si se aprende a dibujar algo, también se aprende a ver ese algo.

Este tipo de arquitecto inevitablemente adquiría un interés por las elevaciones y las fachadas, que son justamente las cosas que impactan al observador. De modo que debía disciplinar su arquitectura de acuerdo con ese interés. No resulta difícil apreciar qué forma debía tomar esa disciplina y por qué condujo a los familiares estilos clásico, neo-clásico y neo-gótico. Cuando estamos parados delante de algo e intentamos derivar un sentido de su aspecto visual, entonces proyectamos sobre ese algo un sentido de nuestra propia postura corporal. Intentamos contemplar el objeto como colocado en sí mismo en una postura que nos es posible reconocer. Ello implica verlo desde la cima y desde la planta. Si también lo observamos de lado a lado, es porque ya hemos comprendido la variedad de movimientos verticales. Un arquitecto al que se le enseñe a dibujar aquello que ve, requerirá de principios de organización vertical, y sin algún grado de disciplina de lo vertical será incapaz de construir una fachada inteligible.

Su colega moderno está entrenado en una escuela diferente, diseñada para tornarlo indispensable para el constructor vernacular. Es formado en el tablero de dibujo y en el estudio de planos de plantas. Y un plano de planta se verá satisfactorio sólo si exhibe un orden horizontal. En dicho plano de planta no podrá estar contenida ninguna otra forma de orden. De modo que las verticales tendrán que velar por ellas mismas. Desafortunadamente, ello es posible. Es hecho posible por la técnica del dibujo axonométrico, que implica proyectar un plano en tres dimensiones mediante la unión de los ángulos de planos idénticos. Dicha técnica fue en un principio usada para el análisis de los edificios. Pero ahora se la utiliza para construirlos. Su empleo permite a un arquitecto proyectar un plano horizontal en elevación, sin invertir pensamiento alguno en relación a cómo se verá la cosa. La elevación puede no tener carácter propio. Simplemente reitera en forma estratificada el plano horizontal que la genera. La elevación carece de una organización vertical y de una postura inteligible.

La organización vertical requiere de una disciplina vertical. Dicha disciplina existía antaño; era familiar para los arquitectos y, mediante los libros de pautas, para los constructores. Los órdenes clásicos entregaban

su base intelectual, modificada de acuerdo con los crecientes problemas de diseño y de acuerdo, también, con los inevitables cambios en el gusto público.

Un Orden consiste en un tipo particular de organización vertical, basado en la unidad de la columna. Para comprender un Orden, es necesario comprender las relaciones entre base, columna, arquitrabe y friso, y uno debe concentrarse especialmente en los puntos de transición entre ellos. Es aquí donde deben introducirse las sombras, en orden a crear la caída de luz necesaria para la armonía vertical. De modo que es en los puntos de transición donde se ubican las molduras y los ornamentos.

Desde luego se requiere de cierto entrenamiento del ojo para apreciar cómo ocurre todo esto. Sólo gradualmente uno se va dando cuenta de que al estudiar la caída de la luz sobre un ornamento, está estudiando no sólo un detalle aislado, sino que toda la organización de que forma parte. Uno descubrirá algo que la geometría por sí sola no puede enseñar: la postura vertical de una forma arquitectónica. Después de eso puede aprenderse a desplegar esta postura de lado a lado. En el largo plazo tal vez se aprenderá a construir una fachada satisfactoria aun en el espacio más constreñido. Dicha disciplina vertical enaltece a la calle por sobre el sitio como unidad de desarrollo. Fomenta la flexibilidad del plano de la planta, al igual que una diversidad de las normas. Conduce hacia hábitos constructivos que no son simplemente diferentes en calidad, sino que diferentes en su especie, de aquellos ejemplificados en los arquetipos que usé como punto de partida. La tiranía de lo horizontal no emana de la necesidad económica, sino que de la ignorancia visual. Surge porque a los arquitectos se les enseña primero a estudiar planos y enseguida las elevaciones. La gente ha perdido de vista el hecho de que, para entender una elevación, primero es necesario percibir las complejas biografías de las líneas ascendentes y descendentes.

Los arquitectos al fin han comenzado a desconfiar del estilo horizontal; y han buscado disciplinarlo de acuerdo con una nueva estética. En el National Theatre encontramos un ejemplo de dicha estética. Otro ejemplo es el proyecto de la New British Library, diseñado para yuxtaponer este edificio con las impresionantes verticales de St. Pancras, sobre el Euston Road. El arquitecto del National Theatre, Sir Denys Lasdun, ha realizado un esfuerzo consciente para recrear, por vía del lenguaje de las horizontales, algunos de los valores asociados con la fachada tradicional. El resultado es un fenómeno estilístico peculiar, que podríamos tal vez llamar barroco horizontal. La fachada clásica es aquí disuelta y luego reconstituida como una serie de planos, escalonados en forma de plataformas. Contempladas desde abajo, dichas plataformas presentan en sus caras inferiores la misma acumulación ascen-

dente de detalles de la fachada clásica. También proyectan sombras que se despliegan por sobre la superficie del edificio. Pero en la medida que nos alejamos de la construcción, este efecto de fachada se desintegra paulatinamente. Una vez más nos percatamos de las estrías, esta vez más reminiscentes de un equipo estereofónico que de una cómoda. La construcción sigue siendo horizontal; pero los estratos están separados uno del otro y desplazados. Parecen flotar sobre algún fluido transparente que corre entre ellos. El edificio es una negación todavía más decidida de la idea de calle que aquella planteada por nuestros arquetipos usuales. En efecto, el edificio sería inconcebible sin el vasto espacio abierto que lo rodea. Se argumenta que la transparencia de tal edificio recrea el significado humano perdido, justificando así el estilo horizontal. Revela la actividad de la gente al interior del edificio, llenando de este modo la perspectiva de vida. En cuanto a la calle, tal vez debiera darse por descontado nuestro deseo de que siga existiendo. Aunque, después de todo, tal vez no se trate más que de una forma de nostalgia por ciertos estilos de comercio humano que ya no resultan posibles. En cuyo caso la disolución de la fachada —y la horizontal libre— representará el verdadero ideal de la arquitectura de nuestro tiempo.

Personalmente, sin embargo, permanezco en el escepticismo. Una fachada confiere una postura independiente a un edificio. Su significado no deriva meramente de la actividad que despliega. La conmoción visible de sus ocupantes no confiere más humanidad a un edificio que el retorcimiento de los gusanos vitalidad a un cadáver. No es esto lo que perseguimos cuando preguntamos por la vida en un edificio. Buscamos una expresión, un modo de encararnos. Tampoco podemos suponer que esta exigencia de vida y expresión sea un accidente. Queremos que los edificios se alcen mirándonos, porque nosotros nos alzamos para mirarlos a ellos. Personalmente, podría dejarme persuadir en mayor grado por el estilo horizontal si pensara que la postura vertical de las personas fuera un accidente, o si pensara que es un accidente que la gente se pone de pie para conversar. El estilo horizontal sería parte del mundo humano sólo si nuestras actividades públicas se realizaran sobre camillas.